

LA SYMPATHIE
DANS L'UNIVERS DE
MARGUERITE YOURCENAR

by

Therese Gagnon

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
December 2006

© Copyright by Therese Gagnon, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-27193-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-27193-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

DALHOUSIE UNIVERSITY

To comply with the Canadian Privacy Act the National Library of Canada has requested that the following pages be removed from this copy of the thesis:

Preliminary Pages

Examiners Signature Page (pii)

Dalhousie Library Copyright Agreement (piii)

Appendices

Copyright Releases (if applicable)

DÉDICACE

[L]a suprême vertu est le courage,
qui n'est sûrement ni la plus rare ni la plus haute des vertus humaines,
mais sans quoi toutes les autres s'en vont en bouillie
ou tombent en poussière. (EM, 770)

*Au courage et à la persévérance
qui m'habitent.*

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES REPRÉSENTATIONS	ix
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT.....	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES	xii
REMERCIEMENTS.....	xiv
CHAPITRE PREMIER	
Introduction.....	1
CHAPITRE DEUXIÈME	
Glossaire théorique du moi, du soi, de l'autre-que-soi, de la sympathie et de ses différentes formes	31
Qu'est-ce que le moi?	39
Quelle est la définition du soi?	42
Quel rapport y a-t-il entre le moi et le soi?	43
Qui est l'autre-que-soi?.....	45
L'importance de la sculpture de soi	47
Le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi	48
La sympathie	50
L'empathie	58
CHAPITRE TROISIÈME	
La sculpture yourcenarienne	68
Un cavalier : image de la sculpture de soi	76
Le <i>Condottiere Colleoni</i>	77
Le regard attentif et distant	81
Les lectures et les connaissances antiques	97
L'écriture et les êtres d'exception	99
Les ravages de la passion	104

Une Parque à l'action.....	117
Une nouvelle direction.....	122

CHAPITRE QUATRIÈME

La sympathie yourcenarienne.....	127
Le <i>Cavalier polonais</i>	131
Carrefour atlantique	135
Apprivoisement de l'exil.....	141
L'enseignement à Sarah Lawrence	145
L'écriture empathique	149
La mobilité yourcenarienne.....	155
La sympathie envers la flore et la faune.....	157
L'héritage yourcenarien	166
Les Mémoires.....	166
Les entretiens	177
La correspondance	178
Une sympathie stoïcienne	184
Un retour à la beauté et aux voyages	186
Le sentier de l'au-delà.....	188

CHAPITRE CINQUIÈME

Alexis ou les contorsions d'un moi aux prises avec l'inconscient collectif	196
Structure rédactionnelle	198
Les tactiques de la divulgation.....	200
Une sculpture de l'autre et par l'autre.....	206
L'échec de la communication	207
Ne me soumets pas à la tentation.....	208
La musique, unique compensation.....	211
L'abîme	214
La résurrection	216
Ébauche de la réponse de Monique.....	221

La face cachée de Jeanne de Reval	227
-----------------------------------------	-----

CHAPITRE SIXIÈME

Hadrien ou le témoignage d'un soi, d'un dieu sympathique.....	236
Structure rédactionnelle	239
L'épistolaire et ses raisons	242
<i>Animula Vagula Blandula</i>	243
La sculpture de soi	245
Le légiste attentif.....	248
Le Condottiere aux armées	250
L'apothéose du Prince.....	254
<i>Des mains pour toucher l'univers</i>	258
Dieu s'est fait homme	264
La beauté qui séduit	266
La discipline qui raffermi.....	270
Le service à tout prix.....	273

CHAPITRE SEPTIÈME

Zénon ou la reconstruction d'un moi qui, tout en se dissimulant de l'autre, projette son retour vers le Tout	280
Structure rédactionnelle	283
Zénon, condottiere-clerc	284
Les premiers ébats de la sculpture de soi	286
Refonte sculpturale alchimique.....	287
Retrouvailles des cavaliers errants	292
L'éternel retour	298
Aux confins de l'abîme.....	300
Sympathie pour le Prieur des Cordeliers.....	304
Fuite et retour ultimes	305
L'oeuvre au rouge	310

CHAPITRE HUITIÈME

Nathanaël ou l'homme au-delà ou en-deçà des exigences de la sculpture de soi et de la sympathie.....	318
Structure rédactionnelle	321
Les balbutiements d'une sculpture.....	323
La conservation de soi.....	324
La proximité et la critique d'autrui	326
À rebours.....	331
<i>Le traintrain des jours</i>	334
Le retour chez soi.....	341

CHAPITRE NEUVIÈME

Conclusion	348
La sculpture de soi	351
Le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi	356
La sympathie et l'empathie	358
L'intervention sympathique yourcenarienne.....	363

BIBLIOGRAPHIE	367
---------------------	-----

LISTE DES REPRÉSENTATIONS

REPRÉSENTATION 1 : <i>Le Condottiere Colleoni</i>	75
REPRÉSENTATION 2 : Les Parques	116
REPRÉSENTATION 3 : <i>Le Cavalier polonais</i>	130

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la notion de sympathie dans l'univers de Marguerite Yourcenar et les conditions de possibilité de son épanouissement : la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et autrui. L'univers yourcenarien est une trame unique sur laquelle reposent la vie de l'auteur, ses écrits de jeunesse et ceux des grands romans, les écrits des biographes et la para-littérature qui encadre les oeuvres majeures. Comme l'analyse du seul concept de sympathie ne rend pas suffisamment justice à son émergence, son développement et son enrichissement, nous avons érigé une passerelle entre cette notion, la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi, afin de mieux cerner les caractères inné et construit de la sympathie, car bien qu'elle puisse se retrouver naturellement chez tout individu, elle n'émergera, ni ne se développera que grâce à l'édification de la personnalité, basée sur la réflexion intérieure et, à tout le moins chez l'auteur, le va-et-vient entre un soi et un autrui héroïque.

Les fondements de la sculpture de soi chez Marguerite Yourcenar — le regard attentif et distant, la lecture, les connaissances antiques, les êtres d'exception, l'écriture et les voyages — vont lui permettre d'atteindre l'individuation, condition de possibilité de la dialectique entre le moi et l'inconscient et condition d'une solidification de soi, gage d'un contact enrichi avec autrui. Ce contact enrichi va donner lieu au déploiement de différentes formes de la sympathie chez l'auteur : la sympathie-harmonie-contrainte-délivrance, la compassion, l'empathie, les fusions hétéropathique et idiopathique et la projection artistique, qui s'articuleront autour de la fréquentation de ses contemporains, du médium de l'écriture, de la protection de la flore et de la faune et de son héritage. Différentes problématiques du soi et de l'autre-que-soi seront également soulevées chez les personnages clés yourcenariens, comme la difficulté d'Alexis de se débarrasser de l'inconscient collectif; la façon bien zénonienne de ne s'occuper que de sa personne; la manière dont l'empereur Hadrien parvient à se hisser au sommet de l'empire romain pour ensuite se préoccuper davantage d'autrui; et la désinvolture d'un Nathanaël teintée d'une conservation instinctive de soi et d'une critique subtile de ses semblables.

ABSTRACT

This dissertation examines the notion of sympathy in the universe of Marguerite Yourcenar and the pre-conditions for its full development: the sculpture of the self and the interaction between oneself and others. The Yourcenarian universe is composed of the unique frame containing the fascinating works and life of the author, the works of her biographers and the para-literature which complements the author's major texts. As the analysis of sympathy alone cannot do justice to its emergence, development, and enrichment, we have constructed a bridge between that notion and the sculpture of the self and the interaction between the self and others, in order to better delimit the nature and nurture characteristics of sympathy because, while it might be found naturally in all individuals, sympathy will only emerge and evolve due to the development of the personality based on the inner reflections of any given person and, at least in the case of the author, on the interactions between oneself and an other who takes on the characteristics of a hero.

The foundations of Marguerite Yourcenar's sculpture of the self—the attentive and distant gaze, the reading and writing processes, the knowledge of antiquity, the contact with and imagination of exceptional beings, and her travels—gave the author the opportunities to reach the individuation on which is built the dialogue between the self and the unconscious, to solidify herself and to better interact with and care for others. Such caring gave birth to many forms of sympathy in the Yourcenarian universe such as sympathy-harmony-constraint-openness, compassion, empathy, heteropathic and idiopathic fusions, and artistic projection, all of which may be found in the interaction between the author and her peers, in the mediumnic character of her writing process, in the orientation toward the protection of flora and fauna, and in her life's testimony. The notions of the self and the other will also be discussed in relation to the experiences of author's well-known characters such as Alexis's difficulty to successfully deal with the collective unconscious; the unique way in which Zeno takes care of himself; Hadrian's pathway to the apex of the Roman Empire and his subsequent care for others; and Nathanaël's apparent drifting, his instinctive self-preservation, and his subtle criticism of others.

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

- AT Cossé, Laurence. *Marguerite Yourcenar et l'amour de la terre*. Entretien (audio), France-Culture, 2 au 9 février 1984.
- CE "Si nous voulons encore essayer de sauver la terre." Dans *Le droit à la qualité de l'environnement : un droit en devenir, un droit à définir*. Québec: Québec/Amérique, 1988: 25-33.
- CO Émission *Confidences (Propos et Confidences)*, (4 vidéos) Radio-Canada, 1983. (CO, 1, au sujet de l'écrivain et enregistré le 3 avril 1983); (CO, 2, au sujet des espaces infinis et enregistré le 10 avril 1983); (CO, 3, au sujet de la mythologie des animaux et enregistré le 17 avril 1983); et, (CO, 4, au sujet de la femme et enregistré le 24 avril 1983).
- DA *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*. Paris: Gallimard, 1981.
- DNM *Les Dieux ne sont pas morts*. Paris: Éditions Sansot, R. Chiberre éd., 1922.
- DS Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1982.
- EM *Essais et mémoires*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1991.
- IH *L'île heureuse*. Évocation de l'île des Monts-Déserts à travers les textes d'Hortense Flexner, de l'histoire et de la nature. Antenne 2, mars 1985.
- JC *Le Jardin des Chimères*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1921.
- LA *Lettres à ses amis et quelques autres*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1995.
- MYE *Marguerite Yourcenar et l'écologie*. Bruxelles: CIDMY, 1990.
- MO Montalbetti, Jean. *Entretien (audio) avec Marguerite Yourcenar*, 1977.
- NR Ribowski, Nicolas. *Marguerite Yourcenar*. Entretien vidéo avec Bernard Pivot. Paris: Hexagone International, 1979.
- OR *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- PV *Portrait d'une voix*. Paris: Gallimard, 2002.
- RA Chancel, Jacques. *Marguerite Yourcenar*. Émission Radioscopie. Grenoble: Cassettes (1 à 5), Radio-France, 1979.
- RO Rosbo, P. de. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. Paris: Mercure de France, 1980 (1^{re} éd.: 1972).

- SO *Sources II*. Paris: Gallimard, 1999.
- TH1 *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1971.
- TH2 *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1971.
- VC *La voix des choses*. Paris: Gallimard, 1987.
- VM *Les voyages de Marguerite Yourcenar*. Bruxelles: CIDMY, 1996.
- YO Galey, Matthieu. *Les yeux ouverts*. Entretien avec Matthieu Galey. Paris: Le Centurion, 1980.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui de près ou de loin ont contribué à rendre possible l'écriture de cette étude. Toute ma gratitude va à mes deux filles qui ont toujours cru à l'accomplissement des projets parfois démesurés de leur mère. Merci Mélanie pour tes prières et merci Isabelle pour avoir si diligemment expédié des articles et des livres manquants à l'Île-des-Monts-Déserts. Ma gratitude va aussi à ma famille immédiate, à mon directeur de thèse, aux membres de mon comité, aux collègues de *Dalhousie University*, aux amis d'Halifax ainsi qu'à tous mes collègues de travail et amis d'Ottawa. Je tiens également à remercier chaleureusement Yvon Bernier et Joan Howard pour m'avoir si gentiment accueillie à Petite Plaisance ainsi que Michèle Goslar et Marc-Étienne Vlamincq pour m'avoir accueillie au CIDMY à Bruxelles.

I would also like to give special thanks to the people of Mont Desert Island who gave me support and encouragement while I was writing part of my thesis during those so intense summer weeks of 2004, particularly to the library staff of the College of the Atlantic, to the staff of the Bar Harbor and Northeast Harbor Libraries, and to my YWCA and Geddy's friends.

CHAPITRE PREMIER

Introduction

*Je n'ai été que le secrétaire,
les auteurs sont dans l'éternité¹.
William Blake*

L'univers sympathique de Marguerite Yourcenar, romancière, essayiste, mémorialiste et académicienne du vingtième siècle, fait l'objet de cette thèse doctorale. Cet univers se traduit par l'approfondissement graduel de la sympathie chez l'auteur, notion qu'elle a décrite en ces termes : « [d]ès qu'il y a sympathie (ce mot si beau qui veut dire 'sentir avec') commencent à la fois l'amour et la bonté. » (YO, 320) Et par bonté, il s'agit non seulement « de la phrase illustre, 'Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fasse'. Mais il s'agit de plus que cela, [...] il s'agit de souhaiter à autrui autant de bien qu'on s'en souhaite à soi-même. » (YO, 320) Cet univers se traduit également par la trame unique sur laquelle repose un seul et même texte, notamment celui d'une vie, celui des écrits, celui des Mémoires, celui des documents sonores et des écrits para-littéraires, celui des biographies; trame où la logique de la sympathie s'illustre et se module. L'oeuvre et le vécu ne sont pas ici confondus mais ils sont plutôt l'objet d'une dialectique qui projette une vision unique et riche de la sympathie et de ce qui la fonde : la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et autrui. Nous croyons en effet que la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi favorisent l'élan sympathique vers autrui, élan étant ici compris comme un phénomène positif et pleinement assumé² d'acceptation, de compréhension et de rapprochement de son semblable; et autrui, désignant selon les circonstances, un individu qui partage de près ou de loin notre existence; des livres ou des personnages contemporains ou

ancestraux et les messages qu'ils véhiculent; la société et ses contraintes; le spectateur impartial représentant l'objectivité de soi et de l'autre; la Nature en général, ainsi que différentes formes de déités se rapportant au Tout et à l'Indéterminé. L'expression l'autre-que-soi a été utilisée le plus fréquemment en tant que synonyme d'autrui et se réfère donc aux mêmes entités; or, selon le contexte, l'autre-que-soi peut faire référence au spectateur impartial, phénomène composé de soi et d'autrui, ce qui tend à mettre en branle la notion de distance-rapprochement dont nous parlerons sous peu; elle peut aussi faire référence aux aptitudes qui logent en nous mais qui ne sont qu'à l'état virtuel, et, elle peut finalement se rapporter à ce tout autre dont les caractéristiques ne se marient pas très bien avec la cristallisation de notre être.

Nous effectuerons cette étude grâce à l'apport d'un corpus de théoriciens provenant, entre autres, des domaines philosophique et psychologique, notamment Adam Smith, Max Scheler, C. G. Jung, Martin L. Hoffman, Dimitri Ochanine, Theodore Lipps, Michel Onfray, et Jean-Jacques Rousseau³, dont les points de vue, allant de la conservation de soi à l'importance de la sculpture de soi; de la dialectique du moi et de l'inconscient au rapprochement vers autrui grâce à l'imagination; et de l'empathie à la projection artistique, contribueront le plus adéquatement à illustrer notre thèse de départ, à savoir que la sculpture de soi et le mécanisme de va-et-vient entre soi et autrui, sont les bases sur lesquelles s'est construite la sympathie yourcenarienne, une des valeurs fondamentales de la vie et de l'oeuvre de cet auteur. Ces théories seront confrontées à différents aspects du vécu et de l'oeuvre yourcenariens car il nous a semblé impossible, dans notre analyse, de nous limiter à l'écriture de Marguerite Yourcenar, qui, en fait, n'a

été rendue possible que grâce à sa vie mouvementée et diversifiée, réalité et fiction s'influencent réciproquement. En outre, le personnage le plus fascinant, selon nous, de l'oeuvre yourcenarienne, est Marguerite Yourcenar elle-même, une femme dont le cheminement à travers les sentiers multiples et parfois enchevêtrés de son existence, nous a laissé, sur la trame unique de son univers, les traces d'une sculpture de soi, d'un va-et-vient entre soi et autrui et d'une sympathie de plus en plus rayonnante envers l'humanité.

Nous cheminerons donc, à notre tour, entre les Mémoires, les entretiens, les biographies (celles de Josyane Savigneau et de Michèle Goslar), la correspondance, et le royaume de la création littéraire et des personnages clés de l'auteur, afin de rendre compte de la richesse et de la complexité du rapport entre la vie de Marguerite Yourcenar et de son oeuvre car, pour elle, l'oeuvre littéraire était « faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous ». (OR, 1069) La prise en compte des biographies dans notre analyse textuelle sous-tend évidemment la remarque suivante : nous sommes conscients de la part d'interprétation et d'hypothèses qu'elles peuvent contenir. L'expression « personnages clés » comprend les Alexis, Hadrien, Zénon et Nathanaël. Il est évident que d'autres personnages seront mentionnés au cours de l'étude, comme le fils de Nathanaël, Lazare et Éric du *Coup de Grâce* quoique ce dernier ne nous a pas semblé être d'une importance majeure pour l'auteur, Sophie étant celle avec qui elle se sentait le plus d'affinités dans ce livre. La complexité et la richesse du vécu et de l'oeuvre sont aussi les raisons pour lesquelles nous avons opté pour un corpus de théoriciens, couvrant plusieurs époques, et choisi, parmi ces derniers, ceux dont les

théories se prêtaient le mieux à l'illustration de l'univers sympathique yourcenarien; c'est-à-dire que, pour ne donner qu'un exemple, nous avons choisi l'analyse de Scheler sur la fusion hétérophathique parce qu'elle fait ressortir l'expérience vécue par Marguerite Yourcenar vis-à-vis de ses ancêtres et qu'elle cerne l'expérience de Zénon lors de son passage à Tournai. Précisons aussi que le choix des penseurs n'est pas nécessairement lié au fait que l'auteur les connaissait déjà, avait lu leurs ouvrages ou encore approuvait d'emblée leurs théories. Finalement, comme complément à notre analyse, nous ferons appel aux critiques yourcenariens dont les analyses se sont avérées plus d'une fois pertinentes à notre propos. Parmi ces derniers, et sans vouloir en faire une liste exhaustive, notons les Poignault, Deprez, Farrell, Ness, Allamand, Proust, Delcroix, Real, Cavazzuti, Pont, Vazquez de Parga, Benoît, Biondi, Bonali-Fiquet, Brebion, Castellani, Cliche, Decroos, Meideros, Gill, De Feyter, etc.

Nous nous sommes également rendu compte que l'analyse du seul concept de sympathie et de ses représentations dans l'oeuvre et l'existence yourcenariennes ne rendait pas suffisamment justice à l'émergence et à l'épanouissement de ce concept. C'est pourquoi il nous est apparu crucial de construire une passerelle entre, d'une part, la sympathie et, d'autre part, la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et autrui, ou encore de dé-cimenter ces concepts de leur position respective enchevêtrée, afin de mieux décortiquer la problématique de base liée à l'avènement et au déploiement de la sympathie, celle qui se situe dans l'appréciation des phénomènes construits et innés de cette notion. En effet, la sympathie, selon deux théoriciens, Adam Smith et le chercheur contemporain Martin L. Hoffman, serait innée dans la mesure où même « [l]e brigand le

plus brutal, le plus endurci de ceux qui violent les lois de la société, n'en est pas totalement dépourvu » (Smith, 24), et où le jeune enfant, grâce à un mécanisme neurologique de base, pourrait l'éprouver. « [M]imicry is probably a hard-wired neurologically based empathy-arousing mechanism whose two steps, imitation and feedback, are directed by commands from the central nervous system. » (Hoffman 1, 44) Pourtant, cette sympathie, logée au plus profond de l'individu ou encore à l'état presque embryonnaire, ne rend pas nécessairement compte du comment et du pourquoi de son enfouissement ou de son développement. Pourquoi, par exemple, la sympathie ne parvient-elle pas à émerger d'un individu et reste-t-elle tapie sous la peur ou le ressentiment? Et comment le jeune enfant et, dans le cas qui nous occupe ici, la jeune Marguerite de Crayencour, peut-elle parvenir à approfondir sa sympathie sans que cela nuise indûment à l'édification et à la solidification de sa propre personnalité?

Selon nous, la solution la plus appropriée, dans les deux cas, se rapporte au phénomène de distance qu'il faut établir et maintenir entre soi et autrui. Le théoricien Max Scheler s'est attardé sur ce concept de distance dans *Nature et formes de la sympathie*. Selon ses vues, sans l'apport de la distance, la véritable sympathie est impossible. « [L]a sympathie suppose précisément une certaine distance phénoménologique entre les moi ». (Scheler, 78) Cette distance entre soi et autrui crée également les conditions de possibilité de la distanciation entre soi et soi-même, donnant ainsi naissance au phénomène du spectateur impartial, élaboré par Adam Smith, et mise en oeuvre par l'imagination. « [L]e spectateur impartial [...] se construit à distance comme une instance de généralisation et d'extension de l'impartialité limitée, comme un

point de vue toujours extérieur aux individus impliqués dans des situations particulières⁴ ». Ce spectateur permet une vision « au-dessus de la mêlée⁵ » sociale et personnelle du quotidien et donne la possibilité de mieux percevoir soi-même et autrui dans l'édification juste et pertinente de sa propre personnalité et de ses relations avec l'autre. En outre, cette distance permet à tout individu de s'occuper avec plus de constance de ses besoins, de les satisfaire et, par la suite, de se rapprocher naturellement d'autrui. C'est ainsi que s'occuper de soi et de sa sculpture se veut d'une importance capitale voire une priorité. C'est du moins l'avis de Michel Onfray, théoricien contemporain de la sculpture de soi, qui consacre la totalité de son essai *La sculpture de soi* à la description du processus sculptural de soi en mettant en scène la figure du *Condottiere Colleoni*. Ainsi, ce Condottiere « est à lui-même l'impulsion, le chemin, le trajet et l'aboutissement. Se conduire donc, et vouloir pérégriner en sa propre compagnie, solipsiste, tragique, mais libre. » (Onfray 1, 45) Ce Condottiere possède également toute une gamme de qualités desquelles les valeurs et la beauté ne sont pas absentes; valeur, notamment en refusant de profiter d'autrui et, beauté, à travers l'élément artistique et l'excellence recherchés. Pourtant, soulignons-le, cette édification de soi ne peut se produire en vase clos, autrui occupant continuellement la périphérie de notre être. Le cheminement de soi à l'autre-que-soi s'avère ainsi nécessaire mais il faut savoir choisir et équilibrer ses contacts avec autrui afin de ne pas être submergé par celui-ci, ce qui évidemment nuirait à l'unicité et à l'originalité de son soi. Jung croyait en effet que « [l]a société, en favorisant dans tous ses membres individuels automatiquement les qualités collectives, laisse le champ libre, par le fait même, à toutes les médiocrités, cultivant à

bon marché tout ce qui est en passe de végéter de façon irresponsable : dès lors l'oppression des valeurs et des facteurs individuels est inéluctable. » (Jung, 75) Il faut donc user de diligence et de perspicacité dans l'élaboration de nos contacts avec autrui afin que ce dernier ne devienne pas un fardeau pour nous, ni que nous en devenions un pour lui.

Ces quelques remarques théoriques préliminaires, qui seront précisées tout au long de la thèse et tout particulièrement au chapitre deuxième, nous indiquent clairement que la sympathie n'est pas une notion qu'il faut tenir pour acquise. En effet, même s'il est probable que la sympathie soit innée, comme l'ont fait remarquer Smith et Hoffman, elle est aussi un concept qu'il faut construire et qui ne se développera pas par magie. C'est aussi l'avis de Marguerite Yourcenar qui, dans son discours à l'Académie, nous donne l'exemple d'un Roger Caillois qui se doit de développer le don qu'il a reçu. « Si j'insiste sur cet enfant, c'est que rien, sauf cette chose encore imperceptible, le don, et les futurs hasards qui permettront le développement de ce don, ne le distingue encore des autres ». (DA, 16) Un don restera ainsi à l'état végétatif et latent s'il n'est pas développé, construit. L'être humain doit donc, selon la perspective et l'exemple de Marguerite Yourcenar, fournir les efforts et la réflexion nécessaires à l'émergence de la sympathie, à son déploiement, et à son enrichissement. Et le premier effort dont il s'agit se rapporte à l'enclenchement du processus de l'édification de soi. Remarquons ici que la démarche analytique de l'auteur ressemble à la nôtre, c'est-à-dire qu'elle se réfère à des faits biographiques pour exemplifier sa ligne de pensée. C'est pourquoi nous nous permettons d'intégrer une analyse des faits biographiques connus chez Marguerite

Yourcenar, soit dans ses propres écrits, soit dans ceux de ses biographes, à notre propre analyse de la sympathie dans l'univers yourcenarien.

Les matériaux utilisés par Marguerite Yourcenar pour sculpter son soi proviennent notamment de son regard distant mais attentif sur tout ce qui l'entoure, de ses lectures précoces, de ses écrits, de ses voyages et de sources antiques. En effet, elle s'est intéressée très jeune à la lecture d'oeuvres mettant en valeur la Grèce et ses mythes.

« [E]lle a vécu, nous dit Matthieu Galey, de plain-pied avec les hommes de l'Antiquité, dès l'âge de douze ans : 'Ils étaient vivants, bien sûr, nous dit Marguerite Yourcenar. Je ne distinguais pas ces gens-là des gens que je connaissais'. » (Galey 2, 72) Cet intérêt grandissant pour l'histoire de dieux ou de héros grecs stimule son attention, faisant ainsi naître en elle le désir de leur ressembler. En fait, elle prétend que les dieux de l'Antiquité ne sont pas morts et déjà germe en son esprit l'idée de les faire revivre, ou encore de vouloir les rejoindre, comme l'ouvrage subséquent *Les Dieux ne sont pas morts* en sera la preuve.

La jeunesse de Marguerite la plonge dans un monde lointain ancestral et la distancie d'un monde contemporain dans lequel elle ne semble pas se reconnaître. Dès lors, sans évidemment qu'elle s'en rende compte, ce que nous pourrions appeler un collectif primitif⁶ vient s'insérer dans ce complexe travail qu'est l'édification ou la sculpture de soi. En effet, se sculpter n'est pas de tout repos. Cette tâche s'apparente à celle de l'individuation dans l'optique psychologique jungienne, par exemple :

La voie de l'individuation, signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus

intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le moi d'« individuation », par « réalisation de soi-même », « réalisation de son Soi ». (Jung, 115)

Et pour y arriver, il n'y a pas de « recette facile : il s'agit d'une évolution fort délicate qui s'affirme être un destin : les épines y abondent; en particulier les faiblesses, [et] les complaisances que l'on a à l'égard de soi-même ». (Jung, 115) Et c'est encore plus complexe pour Marguerite Yourcenar car elle fut particulièrement seule devant la tâche à accomplir⁷. Elle fut seule à sa naissance comme bien sûr le sont tous les enfants qui sont détachés de ce lien sécurisant et chaud qu'est le placenta de leur mère. Selon Otto Rank, nous dit Braure, « toute naissance serait traumatique car elle induit une rupture par rapport à la période intra-utérine où tous les besoins sont comblés [...]. [L]e traumatisme serait lié à l'angoisse massive qui étreint le bébé : l'angoisse de la séparation insupportable qui intervient après neuf mois de relation fusionnelle avec la mère. » (Braure, 82) Mais, à la suite de cette séparation, en ce qui concerne cette « robuste petite fille » (EM, 722), elle n'a pas pu toucher, se nourrir, et recevoir les caresses de sa mère qui décède peu de temps après sa naissance⁸. En outre, quelques années plus tard, elle s'est sentie de trop dans le château du Mont-Noir où Noémi, la mère de son père, la mettait volontairement de côté. Et ce père, à ce moment-là, n'était pas toujours à sa proximité et ne la gavait pas outre mesure de caresses, il « était à peine un père. » (YO, 23) Toutefois, Marguerite ne reculera pas devant les efforts à fournir. « Elle tombera et se relèvera sur ses genoux écorchés; elle apprendra non sans efforts à se servir de ses propres yeux, puis, comme les plongeurs, à les garder grands ouverts. » (EM, 1181) C'est

en se distanciant de son environnement, en regardant ces gens de loin que la jeune Marguerite apprend à mieux les évaluer. Elle apprend également à apprivoiser la solitude qui sous-tend une existence à distance. « Nous sommes tous solitaires, dira plus tard Marguerite Yourcenar, solitaires devant la naissance (comme l'enfant qui naît doit se sentir seul!); solitaires devant la mort; solitaires dans la maladie, même si nous sommes convenablement soignés; solitaires au travail, car même au milieu d'un groupe, même à la chaîne, comme les forçats ou l'ouvrier moderne, chacun travaille seul. » (YO, 243) Mais, comme nous le verrons, les bienfaits de la distanciation et de la solitude ne sont évidents qu'à la lumière de la fréquentation d'autrui.

Et c'est ainsi que viennent les années de l'apprentissage et des voyages où le père de Marguerite, cet amant de l'ailleurs, commence à démontrer un intérêt plus soutenu dans le développement de l'être qui allait entrer sous la coupole vers la fin du vingtième siècle. Grec, italien, anglais; Homère, Shakespeare, Dante; Paris, Rome, Côte d'Azur; Le Louvre, Le Panthéon, La Villa Adriana, ce n'est qu'un échantillonnage des connaissances et expériences de la littérature et de la culture dont se gave journallement et successivement Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine de Crayencour. Son cerveau digère allègrement ces nouvelles connaissances et la petite fille du château, celle née dans une famille privilégiée, continue à s'éloigner de la mêlée sociale grâce au va-et-vient entre soi et un autrui en provenance des confins de l'humanité et qui circule, par le biais de la littérature, dans son monde contemporain. Marguerite construit ainsi un autre château de mots et sculpte son idéal sur le modèle héroïque antique où des êtres exceptionnels sont parvenus à développer pleinement leur potentiel. La gloire frappe à sa

porte et les élans enthousiastes la fascinent. « Gloire! dira-t-elle, dans *Les Dieux ne sont pas morts*, Salut à toi, que j'aime et que j'attends! » (DNM, 212) Et, quelques années plus tard, elle concevra le projet d'une grande fresque familiale qui devait s'intituler *Remous*, architecture littéraire non achevée dont découleront la plupart de ses oeuvres subséquentes. Elle rêve également de rédiger, après sa visite à la Villa Adriana, la vie de cet empereur du deuxième siècle avant Jésus-Christ, celui qui a vécu dans ce « moment unique où l'homme seul a été. » (OR, 519) Elle s'y essaie à quelques reprises mais abandonne momentanément ce projet qui va cependant continuer d'habiter les confins de l'intellect yourcenarien. Notons ici que ce voyage à la Villa Adriana tout comme d'autres effectués par Marguerite de Crayencour durant son enfance, sa jeunesse et le début de sa vie adulte, contribuent à façonner l'édification de sa personnalité. En effet, ce frottement à d'autres cultures, à d'autres façons de faire, élargit sa vision du monde et lui permet d'éveiller en son intérieur toute une gamme de possibilités. Elle nous dira d'ailleurs plus tard que « [l]e voyage, comme la lecture, l'amour ou le malheur, nous offre d'assez belles confrontations avec nous-mêmes, et fournit de thèmes notre monologue intérieur. » (EM, 458)

À la suite de la publication à compte d'auteur de deux ouvrages, *Le Jardin des Chimères* en 1921 et *Les Dieux ne sont pas morts* en 1922, grâce à l'aide financière de son père, elle parvient, vers sa vingt-cinquième année, à rédiger un livre succinct, *Alexis ou le Traité du vain combat*, à l'écriture « presque janséniste⁹ », publié au *Sans Pareil* en 1929¹⁰. Précisons ici que c'est vers cette période que Marguerite de Crayencour décide, de connivence avec son père, de prendre un nom de plume provenant de

l'anagramme de Crayencour, soit Yourcenar. En début de carrière, Marguerite Yourcenar avait, pour très peu de temps, utilisé le diminutif Marg. Elle revint toutefois très rapidement à son prénom.

[L]e prénom, c'est très moi. Je ne sais pourquoi; on s'imagine mal avec un autre prénom. Peut-être parce qu'on l'a plus souvent entendu, enfant. Après tout, un nom de famille, on ne l'écrit guère jusqu'à ce qu'on soit arrivé à l'âge des chèques et des papiers officiels. Marguerite me plaisait assez; c'est un nom de fleur, et à travers le grec, qui l'a emprunté au vieil iranien, cela veut dire « perle ».
(YO, 55)

Lors de cette première acceptation chez un éditeur, nous dira-t-elle plus tard, « c'était en novembre, par un beau jour de froid parisien, jour assez clair et assez ensoleillé, j'ai descendu les Champs Élysées, je suis arrivée Place Vendôme [...] et je me suis dit, tiens voilà, il y a quelques centaines au moins, peut-être quelques milliers d'écrivains français dont on se souvient plus ou moins, enfin, voilà, je me sens parmi eux, quelque part dans la foule. » (RA, 1) Elle se sent et se croit « écrivain » appellation prise et inscrite dans son passeport à la rubrique « profession ». (NR) Et elle continue à se sculpter, à écrire, et à se faire connaître dans le milieu littéraire et de l'édition¹¹. En outre, du moins à ce stade, elle ne semble pas excessivement préoccupée par les vies particulières de son entourage mais plutôt par la sienne et, dans une moindre mesure, par celles de gens dont elle s'occupe, soit ses amis intimes ou des personnages qui la fascinent. En fait, ce comportement est sain et naturel, car c'est en atteignant un haut niveau d'autonomie et de maturité que les relations entretenues avec autrui ne seront pas à sens unique et entachées de profit uniquement pour soi. Qui plus est, le contentement de soi et la satisfaction du

quotidien permettent à l'individu d'offrir à l'autre un être ferme et solide qui ne fraie pas dans les rivières égoïstes mais qui, au contraire, s'ouvre davantage à une relation sympathique. En effet, selon Michel Onfray, « [l]'égoïsme suppose un mouvement circulaire intégrant autrui dans une perspective d'instrumentalisation pure dans laquelle la jouissance de soi exclut la jouissance de l'autre. » (Onfray 1, 150) S'occuper de soi et de sa sculpture serait donc l'un des premiers devoirs de l'homme. La devise répétée par Socrate à son entourage, « connais-toi toi-même », reflète cette nécessité¹². Et Marguerite Yourcenar, selon Michèle Sarde, « ne cesse de répéter dans ses lettres que la connaissance de soi est le résultat de toute activité littéraire. Dans sa correspondance, nous sommes conviés à ce séculaire exercice du 'Connais-toi toi-même'¹³. » (LA, 19) Par exemple, elle disait à deux de ses correspondants : « C'est donc l'équité, l'intégrité, la modestie, la bonté, en matière morale, l'exactitude, la justesse, la sincérité en matière intellectuelle, que nous devons essayer d'inculquer aux autres, et surtout d'apprendre à reconnaître et à pratiquer nous-mêmes. C'est par ce que vous êtes que vous agirez sur les autres, et le plus important est donc de continuer à vous développer vous-mêmes. » (LA, 227) Se connaître soi-même renvoie à ce que nous sommes ou croyons être, et le mieux-se-connaître fait surgir de nous des matériaux jusque-là inconnus ou méconnus et qui contribuent à édifier notre sculpture, soit en y ajoutant de nouvelles couches de connaissances, soit en élaguant le trop plein des dogmes reçus.

Certaines étapes de la sculpture de soi peuvent néanmoins contribuer à blesser l'individu et à finalement l'éloigner de l'autre, tout autant de l'objet que du sujet. C'est ce qui s'est produit dans l'existence de Marguerite Yourcenar. Elle a été blessée

par une passion impossible à laquelle elle s'est néanmoins attachée et qu'elle a même poursuivie avec ténacité jusqu'à ce qu'elle décide finalement de couper - à la manière des Parques - ce fil destructeur. Elle a été « puni[e] de n'avoir pu rester seul[e] » (OR, 1145), mais ce fut presque la dernière fois. L'écriture a été ici le médium grâce auquel la jeune auteur s'est débarrassée des entraves de l'amour passionnel. En effet, *Feux*, sorte de poème écrit en prose, où « on entend Marguerite Yourcenar qui parle à la première personne et [...] qui se plaint, qui gémit, des fois » (NR), essaie d'extirper le venin passionnel qui l'habite. Mais, malgré ses efforts, cette tentative de catharsis ne réussit pas à purger de façon définitive son intérieur. C'est alors que la rédaction du *Coup de grâce* viendra finalement lui prêter secours et mettre un terme, de manière non équivoque et presque violente, à toute cette histoire destructrice. Nous élaborerons sur cette écriture de règlement de compte en analysant les écrits de *Feux* et du *Coup de grâce* au troisième chapitre, *La sculpture yourcenarienne*. Cela confirme la logique générale de notre méthodologie qui consiste, nous l'avons déjà mentionné, en un va-et-vient entre soi et autrui et une dialectique entre la vie et les écrits de l'auteur.

La venue de Marguerite Yourcenar aux États-Unis, en 1939, pose le jalon le plus important de sa carrière d'écrivain. En effet, sans le savoir et sans le vouloir à ce moment-là, elle y établira son domicile principal jusqu'à sa mort en décembre 1987. Tout ce que veut Marguerite Yourcenar en s'embarquant sur le paquebot qui l'amène vers New-York, c'est fuir les débuts de la deuxième guerre mondiale. C'est aussi pour se rendre auprès de Grace Frick, celle qu'elle avait rencontrée « [u]n jour de février 1937 - probablement le 15 » (Goslar 1, 136) à l'hôtel Wagram, rue Rivoli dans la ville Lumière.

Et c'est enfin pour s'entourer d'une meilleure sécurité financière car Marguerite, à cette époque, avait presque épuisé l'héritage maternel¹⁴ et Grace pouvait lui offrir un environnement plus stable.

Ce changement de cap va mettre en place les conditions nécessaires à la présence d'une sympathie enrichie et constante dans l'univers de Marguerite Yourcenar. Elle s'articulera principalement autour de la fréquentation de ses contemporains, du médium de l'écriture, de la protection de la flore et de la faune et de son héritage composé de ses Mémoires, de ses entretiens et de sa correspondance. Nous verrons ainsi se déployer dans l'univers yourcenarien, la sympathie et plusieurs de ses formes notamment la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte, la compassion, l'empathie, la fusion affective à identification hétéropathique et idiopathique et la projection artistique, formes diversifiées qui rendent bien compte du caractère non exclusif d'appartenance chez l'auteur et de la richesse universelle contenue dans son oeuvre.

C'est ainsi que Marguerite Yourcenar, après avoir coupé ce cordon passionnel, s'ouvre davantage à un autrui contemporain. Elle s'ouvre à Grace, la femme qui l'aime, et à l'Amérique, son pays d'adoption. Elle s'ouvre également à la vie universitaire, elle qui n'avait jamais mis les pieds ni à l'école, ni à l'université, sauf pour suivre quelques cours d'archéologie à Rome¹⁵. Elle obtient, en effet, un poste d'enseignante au collège Sarah Lawrence dans l'état de New York où elle enseigne la littérature française et l'italien. Cette expérience de l'enseignement l'éloigne cependant de l'écriture car elle manque de temps et d'espace pour s'y consacrer entièrement. Par ailleurs, elle lui est bénéfique au point de vue de la compréhension d'autrui et des variétés

presque infinies d'intérêts qui le composent. Mais l'idée d'écrire, de continuer ce métier de femme de lettres, continue de l'obséder. Elle rédige quelques articles qui seront par la suite publiés dans *Lettres françaises*, revue dirigée par Roger Caillois à Buenos Aires et elle compose une petite pièce de théâtre, *La Petite Sirène*, à la demande de son ami d'Hartford, Everett Austin. « En 1942, Chick Austin incarnait le nouveau prince du Danemark dans le petit divertissement de Marguerite Yourcenar ». (Goslar 1, 159) C'est d'ailleurs dans cette pièce, par l'entremise des dires du personnage principal, que l'auteur exprime sa difficulté d'adaptation au continent américain.

Nous avons déjà constaté que l'élan vers autrui de Marguerite Yourcenar s'intensifie en Amérique quoiqu'elle ait tendance à fréquenter des êtres qui font davantage partie d'une périphérie restreinte dont elle occupe le centre. Cette façon de faire s'accorde avec les vues de Michel Onfray qui soutient que « [à] partir de mon propre jugement, et en fonction des informations que me donnent les autres, par leurs actions, leurs comportements, leurs signes, leurs gestes, leurs silences, je me décide pour une installation d'autrui dans l'un des cercles concentriques dont je suis le centre¹⁶. » (Onfray 1, 170) Par exemple, l'amour-amitié sympathique est destiné à celle qui lui est la plus proche et intime, Grace. Ensuite, viennent ses relations amicales-professionnelles et enfin celles où elle se voit plus ou moins contrainte de sympathiser avec un autrui lointain notamment ses étudiantes. Selon Dimitri Ochanine, la sympathie-contrainte contient en son essence une tension entre l'obligation sociale de l'individu envers autrui et sa propre tendance à s'occuper de soi en éloignant le plus possible la préoccupation de l'autre. Toutefois, cette sympathie-contrainte peut devenir sympathie-délivrance dans la mesure

où l'effort fourni par l'individu réussit à dépasser la simple préoccupation de soi pour aller vers l'écoute attentive de l'autre¹⁷.

En plus de s'approfondir grâce à l'écoute d'autrui, la sympathie yourcenarienne prend de multiples formes dont celle d'une écriture à caractère médiumnique. C'est à l'Île-des-Monts-Déserts que Marguerite Yourcenar se remet avec enthousiasme à son métier de femme de lettres. En effet, « [e]lles [venaient] toutes deux (Marguerite et Grace), en août 1942, de découvrir l'île des Monts-Déserts dans le Maine, grâce aux Minear, amis de Grace Frick » (Goslar 1, 156), et c'est par l'acte d'écrire que peut se déployer l'empathie yourcenarienne dans la mesure où l'auteur fait le vide complet en son intérieur afin de se mettre en totale disponibilité réceptive aux idées et aux comportements étrangers. Cette façon de faire se rapproche, d'une part, d'un rôle médiumnique, et de l'autre, d'une fusion affective. « [L]es fusions affectives, nous dit Scheler, ne se produisent que lorsque deux des sphères¹⁸ de la conscience humaine, les sphères les plus constantes, les plus essentielles et les plus inséparables de notre être, se trouvent, totalement ou relativement 'vides' de tout contenu particulier ». (Scheler, 98) C'est ainsi que l'écrivain peut, comme un miroir, refléter les émotions et les sensations d'autrui sans nécessairement y faire participer les siennes. Le rôle médiumnique empêche Marguerite Yourcenar d'intervenir *mutatis mutandis*, notamment dans la vie de l'empereur, car elle est l'instrument à travers lequel Hadrien nous communique sa vie, ce qui tempère les allégations de certains critiques qui ont par ailleurs soutenu que Marguerite Yourcenar, tout comme Hadrien, s'appropriait autrui afin de gonfler indûment sa personnalité¹⁹. Nous approfondirons ce sujet au chapitre quatrième.

La compassion éprouvée pour tous les êtres et particulièrement pour les animaux et la Nature, est une autre forme de la sympathie yourcenarienne. Cette compassion se réfère au *fellow-feeling* décrit par Adam Smith. « [C]ompassion, c'est-à-dire l'émotion que nous sentons pour la misère des autres, que nous la voyions ou que nous soyons amenés à la concevoir avec beaucoup de vivacité ». (Smith, 23, 24) Cette compassion rejoint également celle des bouddhistes et des taoïstes dans la mesure où, d'une manière tenace, elle tente d'enrayer la souffrance planétaire comme le démontrent les quatre voeux bouddhistes cités à plusieurs reprises par l'auteur :

Si nombreux que soient mes défauts,
Je m'efforcerai d'en triompher.
Si difficile que soit l'étude,
Je m'appliquerai à l'étude.
Si ardu que soit le chemin de la Perfection,
Je ferai de mon mieux pour y marcher.
Si innombrables que soient les créatures errantes dans
[l'étendue des trois mondes,
Je travaillerai à les sauver. (VC, 11)

Si Marguerite Yourcenar s'est passionnée pour la lecture et l'écriture, elle a aussi démontré un intérêt soutenu pour la contemplation d'oeuvres d'art. En effet, dès son plus jeune âge, elle commence à développer une attention contemplative lors de ses nombreuses visites de musées et elle se découvre une affinité profonde avec les peintres, notamment Rembrandt. « Le musée Guimet, assez pareil alors à un souk d'Orient, sans la beauté presque scolaire que ses salles de sculpture lui confèrent aujourd'hui, comblait par sa surabondance mes appétits d'enfant ». (EM, 1368) Cette attention peut être comparée à la projection artistique décrite par le théoricien Lipps, nommée empathie, dans laquelle l'individu est tellement épris par une toile qu'il parvient à s'y projeter voire à s'y glisser.

C'est particulièrement lors de ses contemplations de la toile de Rembrandt, le *Cavalier polonais*, qu'elle fera plus tard à la galerie Frick de New York, que nous pouvons percevoir cette projection artistique à l'oeuvre. C'est d'ailleurs de cette manière, nous semble-t-il, que Marguerite Yourcenar a pu prédire et, par la suite, revivre, un événement clé de son existence, c'est-à-dire le processus de sa propre réflexion, faite en octobre 1939, face à la croisée des chemins, où « [u]ne fois encore, il lui [a fallu], seule, choisir » (Savigneau, 215); réflexion qui la propulsera vers l'Amérique et une vie remplie de succès littéraires. La projection artistique de Lipps se dégage également de l'attitude du personnage yourcenarien, Wang-Fô, héros de *Comment Wang-Fô fut sauvé*, lorsque ce dernier et son disciple se projettent dans le tableau que Wang-Fô venait de compléter. « Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer » (OR, 1181) afin de fuir les tergiversations de ce monde. C'est dans cette optique que nous allons nous permettre d'élaborer sur des oeuvres d'art plus loin dans notre étude.

La sympathie de Marguerite Yourcenar se glisse et se manifeste finalement dans son héritage composé de ses Mémoires, de ses entretiens et de sa correspondance. Par exemple, ses Mémoires racontent presque exclusivement l'histoire de générations ayant vécu avant la sienne. Elle n'est, en fait, qu'un « simple point qui bouge » (RO, 171, 172) dans cette fresque familiale qui sert de modèle universel à toute histoire humaine. Le genre des mémoires convient parfaitement à la technique yourcenarienne. En effet, en s'occupant prioritairement de ses ancêtres, Marguerite Yourcenar s'éloigne de l'autobiographie et des conditions de possibilité de son avènement : « récit rétrospectif en

prose, que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 10) D'ailleurs, dans une lettre à Yannick Guillou, Marguerite Yourcenar précise sa pensée quant au choix du titre *Mémoires*.

À propos, une idée m'est venue : c'est que le titre de la section elle-même, *Essais et Autobiographie*, choisi naguère par moi, est très malheureux. Il n'y a pas jusqu'ici d'autobiographie proprement dite dans *Souvenirs Pieux* et *Archives du Nord*, et il n'y en aura en somme guère plus dans *Quoi ? L'Éternité*, ou du moins ce n'est pas du tout la partie essentielle et visible de l'ouvrage. Je crois qu'il faudrait mettre désormais *Essais et Mémoires*, car c'est bien en effet, quels que soient les personnages dont on parle d'un phénomène de 'Mémoire' dont il s'agit. (LA, 883)

Et c'est en traçant les arabesques de ses ancêtres que Marguerite Yourcenar se découvre des affinités sympathiques avec certains d'entre eux, notamment Rémo et Octave Pirmez qui s'adonnaient, eux aussi, à l'écriture. Comme nous le verrons plus explicitement au chapitre quatre, ce phénomène sympathique se rapporte à la fusion hétéropathique décrite par Max Scheler, fusion grâce à laquelle l'héritage des ancêtres se trouve identifié, cerné et réinventé.

C'est aussi grâce à ses nombreux entretiens et à sa correspondance que l'auteur nous a, entre autres, transmis ses messages de respect envers tous les êtres, sa conviction de la dignité de l'homme, et l'importance de l'écoute de soi et de l'autre. Ces moyens pour énoncer au public ce qui lui est le plus privé, sont une dimension révélatrice, une sorte de genre à part de la personnalité de Marguerite Yourcenar. Mais le fait de se soumettre à ces entretiens représente un certain risque pour l'auteur. Ainsi, nous dira-t-

elle dans la préface aux entretiens avec Rosbo, « j'ai l'impression de laisser publier un procès-verbal, qui, comme il arrive toujours pour toute entrevue de ce genre, me donne l'impression d'avoir été tantôt inculpée et tantôt témoin. » (RO, 8) C'est au cours de ces entretiens qu'elle précise ses pensées sur son oeuvre, qu'elle raconte sa manière d'appréhender l'acte d'écrire, qu'elle souligne les moments forts de son vécu, qu'elle nous confie son attachement pour la flore et la faune et qu'elle transmet son message de sympathie.

Quant à sa correspondance, Josyane Savigneau nous explique que « [l']activité épistolaire de Marguerite va aller en s'intensifiant, à partir de [la] fin des années cinquante. [...] Non seulement elle entretient une correspondance suivie avec quelques amis, mais [...] elle répond à quantité de lettres d'admirateurs, de solliciteurs de conseils divers. » (Savigneau, 391) Ces lettres n'étaient pas destinées, du moins au début, à faire l'objet de publication. Toutefois, au fil des années, cela devint plus qu'une possibilité.

Le projet même de publication d'une anthologie de lettres posthumes avait été clairement formulé par Yourcenar à ses proches et prophétisé à plusieurs reprises dans la correspondance elle-même : « Dans un recueil posthume, les divers points de vue exprimés par l'écrivain se complètent et s'expliquent les uns par les autres, et personne ne se scandalise que chaque sujet en particulier soit traité de façon plus ou moins hâtive, plus ou moins partielle, et plus ou moins amicalement biaisée par les intérêts et la personnalité de la personne à qui l'on écrivait²⁰. »

Comme le mentionne Marguerite Yourcenar elle-même dans cette citation, les points de vue de l'auteur sont explicités dans ces lettres et forment un agrégat de ses pensées sur

l'humanité, sur son vécu et sur celui de ses personnages. L'une de ces pensées ou opinions, retrouvée dans une réponse à un questionnaire de la revue *Prétexte* en 1957, a trait à la sympathie et à l'imagination : « On ne va pas loin dans la connaissance intérieure d'un personnage sans sympathie, au sens propre du mot, et il n'y a pas de sympathie sans exercice de l'imagination » (Savigneau, 392), ce qui rejoint la formulation smithienne de la description du concept de sympathie qui n'est possible que par le biais de l'imagination et dont nous parlerons plus explicitement au prochain chapitre. Il faut cependant ici noter que, dans notre démarche, nous n'analyserons pas exhaustivement les lettres de Marguerite Yourcenar pour deux raisons principales. L'une a trait au choix des textes de l'œuvre dont nous parlions précédemment et qui limite nécessairement l'étendue des analyses, et l'autre, au manque de renseignements quant aux réponses à ces lettres. En effet, nous avons les lettres de départ de l'auteur mais non celles de ses correspondants, ce qui aurait pu nous permettre de mieux situer la position yourcenarienne quant à ces derniers.

L'essence principale de la pensée et de la démarche yourcenariennes se retrouve cependant sur la modeste pierre qui recouvre l'éternelle demeure de Marguerite Yourcenar : « Plaise à Celui qui est peut-être, de dilater le cœur de l'homme à la mesure de toute la vie. » L'auteur a d'ailleurs commenté cet énoncé : « c'est pour moi une phrase si essentielle que je l'ai fait d'avance graver sur ma tombe. Il faudrait que l'homme participât sympathiquement au sort de tous les autres hommes; bien plus, de tous les autres êtres. » (YO, 300) Mais, afin que cette dilatation se produise, il faut que la sympathie puisse croître et s'enrichir à l'intérieur de tous les êtres. Et, comme nous

l'avons précisé au début de l'introduction, la sympathie, quoique probablement innée, ne pourra adéquatement se développer que grâce à l'édification de la personnalité de l'individu - la sculpture de soi - alliée au va-et-vient entre soi et autrui, processus inévitable et dans la plupart des cas bénéfiques dans la mesure où cet autre-que-soi est gardé à distance afin que puisse être conservée la marge de manoeuvre nécessaire à la sculpture de soi. Répétons-le, sans la distance, la véritable sympathie est impossible, sans la distance, la création du spectateur impartial est compromise et, sans la distance, le processus de sculpture de soi est mis sous cape. La distance a été un facteur clé dans l'univers de Marguerite Yourcenar sans l'apport duquel sa relation à autrui n'aurait pas eu la même dynamique. Elena Real nous le souligne dans son analyse de la distance chez Marguerite Yourcenar : « S'éloigner des êtres pour les aimer davantage. S'enfermer pour mieux s'ouvrir. Fermer les yeux pour voir plus clairement... C'est ce double mouvement de distance et de rapprochement [qui est] caractéristique de la pensée de Marguerite Yourcenar. » (Real 4, 275)

Le modèle yourcenarien de l'édification de soi, du va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi et de la sympathie, ne s'applique cependant pas toujours intégralement à celui des personnages clés de l'auteur, mais ces autres trajectoires, suivant la cohérence des logiques fictionnelles dont elles proviennent, jettent à leur tour une nouvelle lumière sur la question de la sympathie en général chez Marguerite Yourcenar. En effet, ces problématiques sont traitées différemment et, parfois, plus explicitement. Par exemple, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, Alexis se sent crouler sous l'influence de la *doxa*, de l'inconscient collectif, et il ne parvient à la possibilité d'une véritable sculpture

de soi qu'à la fin du récit. En revanche, chez Zénon, la sculpture de soi occupe la majeure partie de son existence et autrui ne retient son attention que dans la mesure où il se rapporte au Tout, à l'Indéterminé. Hadrien, quant à lui, partage son existence entre la sculpture de soi et sa solidification dans la première partie de son existence, et la sympathie dans la seconde. Cette même ligne de démarcation se retrouve également chez Marguerite Yourcenar qui se sculpte jusqu'à 1939, pour se tourner davantage vers autrui à son arrivée aux États-Unis. Et finalement, Nathanaël, dernier personnage clé de l'auteur, ne sent pas, outre mesure, le besoin de se sculpter ou de se rapprocher d'autrui. Il suit avec une certaine nonchalance son destin en écoutant la voix de l'instinct. Nathanaël, nous dit Marguerite Yourcenar dans la postface à *Un homme obscur*, « en un sens, se 'laisse vivre', à la fois endurant et indolent jusqu'à la passivité, quasi inculte, mais doué d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme d'instinct, du faux et de l'inutile. » (OR, 1065)

Les concepts de la distance, de la sculpture de soi, du va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi, du spectateur impartial et de la sympathie décrite sous ses multiples formes, seront analysés au cours de cette étude en faisant référence au vécu et à l'oeuvre yourcenariens car « [p]our Marguerite Yourcenar, la frontière était plus que floue entre la réalité et la fiction. » (Savigneau, 27) Pour ce faire, nous allons dresser, dans le prochain chapitre, un portrait succinct du moi, du soi, de l'autre-que-soi, de la sympathie et de ses multiples formes. Nous présenterons, en premier lieu, les théoriciens choisis dans le cadre de notre étude, et nous ferons ensuite un bref survol des questions qui se posent le plus souvent dans une dialectique de la personne, des questions sur le moi, le soi, l'autre-

que-soi et la sympathie. Nous allons ainsi établir, pour les besoins de notre étude et en fonction de la nature du corpus et de l'auteur étudiés, des synthèses de définitions et de significations des termes pertinents à notre analyse.

Le troisième chapitre sera consacré à la sculpture yourcenarienne. Nous présenterons et analyserons, tout d'abord, la figure du *Condottiere Colleoni*, modèle qui sous-tend l'étude de la sculpture de soi faite par Michel Onfray, et dont l'analogie est remarquablement pertinente, à plus d'un égard, au cheminement yourcenarien et à celui de ses personnages clés. Ensuite, nous décrirons et analyserons les différentes étapes de la sculpture de soi dans la première partie de l'existence de Marguerite Yourcenar soit celle allant de sa naissance jusqu'à son deuxième départ pour les États-Unis d'Amérique en 1939. Nous verrons, entre autres, comment cette petite fille du château se retire en son intérieur meublé de héros antiques et comment elle parvient à se sculpter malgré les obstacles qui parfois semblent bien décidés à lui barrer la route.

Dans le chapitre quatrième, *La sympathie yourcenarienne*, nous débiterons par l'analyse de l'image d'un autre cavalier, le *Cavalier polonais*, qui, à ce stade de l'existence yourcenarienne, représente la solidification d'une sculpture de soi et la réflexion décisive à la croisée des chemins. Ensuite, l'accent sera mis sur la sympathie et ses différentes formes, notamment l'empathie, la compassion, la fusion affective hétéropathique et idiopathique et la projection artistique, notions développées avec plus de persistance par l'auteur après son arrivée aux États-Unis. La sculpture yourcenarienne ne sera toutefois pas laissée pour compte car la sculpture de soi bat au rythme de l'existence. Par exemple, les nombreux voyages effectués par Marguerite Yourcenar,

après la publication de *Mémoires d'Hadrien*, contribueront à polir l'édification de son soi.

« History allows us to complete a voyage, dit Marguerite Yourcenar dans un entretien avec Cismaru, and I adore traveling because each trip teaches something - the landscape and the people we meet enrich us. » (Cismaru, 99)

Les quatre derniers chapitres seront consacrés à l'articulation de la sculpture de soi et de la sympathie chez les personnages clés auxquels Marguerite Yourcenar a donné le droit de parole : Alexis, Zénon, Hadrien et Nathanaël. Comme nous l'avons mentionné, différentes problématiques seront ainsi soulevées : les difficultés d'Alexis de parvenir à l'individuation, la façon dont Zénon se préoccupe presque exclusivement de son soi, la désinvolture apparente de Nathanaël face à la sculpture de soi et à la sympathie, et, chez l'empereur, la dialectique structurée entre soi et autrui, entre sa propre édification et sa préoccupation de l'autre. Précisons encore une fois que les figures du *Condottiere Colleoni* et du *Cavalier polonais*, qui seront mises en scène, nous aideront à représenter le rôle crucial joué par les caractéristiques de cavaliers courageux dans l'édification de la personnalité.

Dans la conclusion, nous réitérerons l'essence de la sympathie dans l'univers yourcenarien et de ce qui la fonde : la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi. Nous soulignerons, dans un premier temps, les moments forts de ce processus et, dans un deuxième temps, nous nous demanderons dans quelle mesure la sympathie chez Marguerite Yourcenar est encore d'actualité de nos jours, et dans quelle mesure son exemple peut être un modèle éthique, esthétique et avant-gardiste.

-
- 1 Citation recueillie dans “L’écriture médiumnique comme source de l’automatisme futuriste et surréaliste.” par Maurizio Calvesi.
 - 2 En effet, Ochanine nous dit que « [l]’objet de la sympathie se trouve partout où il y a de la vie, où l’élan vital s’obstine, lutte, persévère. » (Ochanine, 150)
 - 3 Adam Smith (1723-1790), philosophe et économiste écossais du 18^e siècle, a décrit plusieurs aspects de la sympathie dans son ouvrage *Théorie des sentiments moraux*, notamment ceux du rôle du spectateur impartial et de l’imagination.
Max Scheler (1874-1928), philosophe allemand du 20^e siècle, a analysé la sympathie dans *Natures et formes de la sympathie*, et a insisté sur le phénomène de distance requise dans l’élaboration de la véritable sympathie.
C.G. Jung (1875-1961), psychologue et psychanalyste allemand contemporain, a étudié les différents aspects du moi, du conscient et de l’inconscient dans *Dialectique du moi et de l’inconscient*.
Martin L. Hoffman, professeur de psychologie contemporain (NYU), étudie la possibilité d’une empathie innée chez les individus tout particulièrement dans *Empathy and Moral Development*.
Dimitri Ochanine (1907-1978), psychologue contemporain d’origine russe, a enseigné à l’Université de Paris et a décrit trois notions intéressantes de la sympathie, à savoir la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte et la sympathie-délivrance dans son ouvrage *La sympathie et ses trois aspects : Harmonie, Contrainte, Délivrance*.
Theodore Lipps (1851-1914), psychologue allemand du 20^e siècle, a été le premier théoricien à populariser le mot empathie. Sa définition recouvre deux notions : le mimétisme et la projection de soi dans une oeuvre d’art. Il a, entre autres, écrit *Psychological Studies*.
Michel Onfray (1959), philosophe contemporain, se préoccupe principalement de l’importance de la sculpture de soi chez l’individu dans *La sculpture de soi*.
Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), philosophe du 18^e siècle, s’est penché sur les relations de l’individu avec son semblable en faisant référence, entre autres, à la conservation de soi principalement dans le *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*.
 - 4 Remarques en introduction de *Théories des sentiments moraux* par Biziou, Gautier, et Pradeau, p. 9.
 - 5 Titre d’un ouvrage de Romain Rolland dont la lecture avait frappé Marguerite Yourcenar dans sa jeunesse.
 - 6 Jung nous dit que le « développement de la personnalité chez le primitif [...] est une question de prestige magique. » (Jung, 69)
 - 7 Elle fut seule autant que son père le fut face à sa propre existence. Voir, pour plus de détails, les premières pages de *Quoi ? L’Éternité*. (EM, 1187)
 - 8 Nous voulons ici seulement mentionner ce fait et non pas le dramatiser car nous savons que Marguerite Yourcenar ne l’a pas interprété comme un manque.

-
- D'autres personnes lui ont procuré ce que sa mère biologique a été empêchée de faire.
- 9 Propos recueillis par Bernard Pivot lors de l'enregistrement vidéo *Apostrophe* en 1979. (NR)
- 10 Nous procéderons à l'analyse de ce livre au chapitre cinquième : *Alexis ou les contorsions d'un moi aux prises avec l'inconscient collectif*.
- 11 Elle écrit, entre autres, *La Nouvelle Eurydice* et la *Symphonie héroïque*. Le premier met en scène deux hommes et une femme. Cette dernière sera délaissée au profit de l'intérêt réciproque grandissant entre les deux hommes. Quant au second, il traite des caractéristiques du héros.
- 12 Rousseau disait dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* que « [l]a plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances humaines me paraît être celle de l'homme [...]; et j'ose dire que la seule inscription du temple de Delphes (connais-toi toi-même) contenait un précepte plus important et plus difficile que tous les gros livres des moralistes. » *Oeuvres complètes* (2) Seuil, 1971: 208.
- 13 Propos de Michèle Sarde dans l'introduction à *Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres*.
- 14 Lors de l'obtention de son héritage, Marguerite Yourcenar « décid[a] que cette somme, prudemment grignotée, suffirait pour [lui] donner dix à douze ans de luxueuse liberté. » (EM, 1137)
- 15 Propos recueillis lors de l'enregistrement vidéo *Apostrophe* avec Bernard Pivot en 1979. (NR)
- 16 « Les affinités supérieures sont l'amitié et l'amour, premier cercle. Et, selon le principe de l'entropie, les suivants comportent les êtres avec lesquels j'entretiens des relations de fraternité, de camaraderie ou de sympathie - deuxième cercle; puis ceux qui relèvent du voisinage et de la relation obligée, par le travail, l'habitation, et toutes les formes prises par les ensembles sociaux dont chacun participe - troisième cercle. Jusqu'ici se conjuguent les variations sur le thème positif. Au-delà, un quatrième cercle, en quelque sorte, mais qui est plutôt espace définitivement ouvert sur le vide, dans lequel se jouent les dégradations qui vont du neutre au négatif. Neutres, les inconnus, les anonymes, la passante baudelairienne, ceux dont on ignore le nom propre. Négatifs, les ennemis, les sujets que notre mépris tient à la distance maximale en attendant que cette passion se transforme en oubli, vertu aristocratique supérieure au mépris qui, lui, nous enchaîne encore à autrui, sous une forme désagréable. » (Onfray 1, 170)
- 17 Nous traiterons plus à fond cette question aux chapitres deuxième et cinquième.
- 18 Ces sphères sont « la sphère 'noétique' de l'esprit et de la raison (sphère de la personnalité formelle) et la sphère somatique des sensations et des sentiments sensoriels. » (Scheler, 98)
- 19 Nous pensons tout particulièrement à Pascale Doré qui consacre plusieurs pages de son livre *Le féminin insoutenable* à cette question d'appropriation. « Telle une

-
- 20 amibe géante, l'empereur ingère tout ce qui lui est étranger. » (Doré, 236)
Propos de Michèle Sarde dans *Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres*. La portion attribuée à Marguerite Yourcenar provient d'une lettre à Jean Mouton du 14 mars 1970. (LA, 15)

CHAPITRE DEUXIÈME

**Glossaire théorique du moi, du soi, de l'autre-que-soi, de la sympathie
et de ses différentes formes**

*Le toi est plus vieux que le moi;
on a sanctifié le toi mais pas encore le moi²¹.
Nietzsche*

Le glossaire théorique du moi, du soi, de l'autre-que-soi, de la sympathie et de ses différentes formes, comme son nom l'indique suffisamment, a pour fonction d'énumérer et de décrire succinctement les théories les plus pertinentes sur le moi, le soi, l'autre-que-soi, et les différentes formes de la sympathie. Cette brève esquisse se veut essentiellement une entrée en matière dans l'élaboration des problématiques soulevées dans l'introduction, à savoir comment la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et autrui favorisent l'émergence et l'approfondissement de la sympathie yourcenarienne. Pour ce faire, nous allons, dans un premier temps, présenter brièvement les principaux théoriciens choisis dans le cadre de cette étude, et dont les pensées sont les plus susceptibles de soutenir avec justesse l'analyse de l'univers yourcenarien. Ensuite, en intégrant l'essence de la pensée théorique de notre corpus, nous allons répondre à des questions de base qui peuvent être soulevées dans une problématique de la personne, notamment qu'est-ce qu'un moi? Quelle est la définition d'un soi? Quel rapport y a-t-il entre le moi et le soi? Qui est l'autre-que-soi? Quelle est l'importance de la sculpture de soi? Qu'est-ce qu'un va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi? Quelles sont les différentes formes de la sympathie?

Il est cependant à noter que nous ne prétendons pas ici adhérer de manière exclusive à l'une ou l'autre de ces théories ou encore moins défendre tel ou tel concept au détriment de tel autre. La diversité des théories s'accorde avec la complexité de cette

analyse qui couvre, comme nous l'avons vu, trois territoires bien définis mais intimement reliés entre eux, à savoir celui de la sympathie, celui de la sculpture de soi, et celui du va-et-vient entre soi et autrui, territoires entre lesquels nous désirons construire une passerelle après les avoir bien cernés et identifiés. Cette diversité rend également compte de l'universalité de Marguerite Yourcenar et de sa volonté ferme de ne pas être étiquetée comme appartenant à telle ou telle école ou à telle ou telle religion. « J'ai plusieurs cultures, disait-elle à Matthieu Galey, comme j'ai plusieurs pays, j'appartiens à tous » (YO, 274), mais elle disait aussi, « [j]'ai plusieurs religions comme j'ai plusieurs patries, si bien qu'en un sens je n'appartiens peut-être à aucune. » (YO, 333) Notons également qu'il nous a fallu faire un choix parmi de nombreux théoriciens ayant traité de la question de la sympathie et de ce qui la fonde, choix qui, dans un premier temps, couvre plusieurs siècles car l'oeuvre de Marguerite Yourcenar elle-même fait référence dans une large proportion à l'histoire; et dans un deuxième temps, choix qui se veut à la fois subjectif et objectif; subjectif dans la mesure où le choix porte en lui un facteur discriminatif et limitatif, et objectif dans la mesure où les théoriciens choisis sont les plus aptes selon nous à faire valoir les principaux aspects sympathiques et ce qui les favorise dans l'univers yourcenarien car les concepts décrits sont fondamentaux, ou encore la théorie de ces auteurs contient d'une manière implicite ou explicite et synthétiquement la pensée d'autres auteurs. Pour ne donner qu'un exemple, Adam Smith continue la ligne de pensée de Shaftesbury et de Butler sur le jugement, et de Hume sur la contagion des sentiments; et cette ligne de pensée renferme aussi en son essence la notion d'empathie qui sera développée plus tard. Finalement, notons que cette thèse ne se veut ni un traité

philosophique, ni une thèse psychologique et qu'il a ainsi fallu limiter les interventions déjà nombreuses des penseurs afin que l'univers sympathique yourcenarien et ce qui le fonde reste l'objet principal de cette étude.

Certains de ces auteurs (théoriciens majeurs) sont abondamment cités et leurs théories se rapportent à des notions cruciales comme notamment chez Smith, le spectateur impartial et l'imagination; chez Scheler, la distance; chez Onfray, la priorité de la sculpture de soi, chez Jung, l'individuation et la dialectique entre le moi et l'inconscient; chez Hoffman, le facteur inné de la sympathie; chez Ochanine, les trois aspects de la sympathie; chez Lipps, la projection artistique et le mimétisme, et chez Rousseau, la conservation de soi. D'autres auteurs, (théoriciens secondaires) quoique leur contribution soit importante, sont cités plus sporadiquement et leur intervention se réfère à certains aspects précis de l'univers yourcenarien et renforce ainsi l'idée de l'universalité chez Marguerite Yourcenar. Sans faire une liste exhaustive de ces théoriciens, notons Saint-Augustin, Paul Ricoeur, Georges Herbert Mead, Jean Piaget, Charles Taylor, etc. Et, à travers le rapprochement de ce vocabulaire et le corpus yourcenarien, la confrontation entre ces concepts et le vécu et l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, nous allons progressivement faire nôtres ces éléments d'analyse théorique.

Parmi les théoriciens majeurs de notre étude nous retrouvons Adam Smith (1723-1790), philosophe et économiste anglais du 18^e siècle, qui a analysé le concept de sympathie dans *Théorie des sentiments moraux*. L'imagination et l'image du spectateur impartial sont les caractéristiques fortes de son étude. L'imagination se veut le véhicule à travers lequel l'individu peut ressentir les émotions vécues par autrui. Marguerite

Yourcenar, dans le processus de son cheminement et de son élan vers autrui, s'est servie à plus d'une reprise de son imagination, notamment dans l'acte d'écrire où elle s'est souvent mise dans la peau de ses personnages et a imaginé ce que pouvait être leur existence. Le spectateur impartial, sorte de dédoublement de soi, oeil qui voit avec impartialité le déroulement des activités du quotidien, se rapporte à la jeunesse de Marguerite Yourcenar dans la mesure où, en se repliant en son intérieur, elle faisait son examen de conscience en tentant de se percevoir et de se juger en se distanciant de soi-même.

Max Scheler (1874-1928), philosophe allemand du 20^e siècle, a analysé la sympathie sous ses multiples formes. Le concept de distance a été la clé de voûte de ses recherches car sans elle la véritable sympathie²² ne peut exister. « [L]a sympathie suppose précisément une certaine distance phénoménologique entre les moi. » (Scheler, 78) Le concept de distance a fait son apparition très tôt dans l'existence de Marguerite Yourcenar et a marqué le processus de la sculpture de soi. Elle s'est ainsi distanciée de sa famille immédiate et des idées véhiculées dans la société pour se construire un soi différent et unique. Le concept de distance sera également analysé chez les personnages yourcenariens notamment chez Alexis qui n'est pas parvenu à la maintenir entre soi et autrui. Et l'une des formes de la sympathie décrites par Scheler, la fusion hétéropathique, sera une notion qui va nous aider à cerner et analyser l'impact que les ancêtres de Marguerite Yourcenar ont eu, à rebours, sur son existence.

C.G. Jung (1875-1961), psychologue et psychanalyste allemand du 20^e siècle, s'est penché sur la dialectique du moi et de l'inconscient, laquelle est souhaitable dans le processus de l'édification de soi et sur la notion d'individuation. Cette dialectique qui chemine vers l'individuation a certes été à l'oeuvre chez Marguerite Yourcenar, notamment dans le processus de son examen de conscience et lors de la difficulté éprouvée face à une passion impossible. Par contre, cette dialectique a été problématique chez le personnage Alexis, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, et ce dernier a dû lutter avec acharnement pour l'établir.

Martin L. Hoffman, psychologue contemporain et professeur de psychologie (NYU), s'intéresse particulièrement au caractère inné de l'empathie, autre forme découlant de la sympathie, et il croit que le nouveau-né en serait déjà doté. Ce caractère se réfère aussi à l'enfance de Marguerite Yourcenar dans la mesure où elle réagit, selon les témoins et les biographes, comme par automatisme à ce qui se passe dans son entourage durant les premiers jours de son existence. Cette forme première de la sympathie, rejoint également le connecteur décrit par Smith, connecteur qui véhicule les émotions humaines et qui met aussi en perspective le caractère construit de ce concept.

Dimitri Ochanine (1907-1978), psychologue du 20^e siècle et ancien professeur à l'Université de Paris, a fractionné la sympathie en trois parties : la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte et la sympathie-délivrance. Ces trois parties se perçoivent chez Marguerite Yourcenar tout particulièrement après son arrivée aux États-Unis où elle est notamment divisée entre le désir d'écrire et l'attention qu'elle doit

donner à son entourage comme nous le révèlent sa correspondance, ses écrits et les commentaires de ses biographes et leurs sources.

Theodore Lipps²³ (1851-1914), psychologue du 20^e siècle, a popularisé le mot empathie et lui a donné une double signification; l'une se rapporte à la projection artistique et l'autre au phénomène de mimétisme chez l'enfant. La projection artistique se retrouve chez Marguerite Yourcenar lors de sa contemplation de tableaux, notamment celui du *Cavalier polonais* de Rembrandt et, dans l'un de ses récits, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, où le peintre Wang-Fô et son disciple transposent leur existence dans une oeuvre d'art.

Michel Onfray (1959), philosophe contemporain, s'intéresse à l'importance du phénomène de la sculpture de soi. Il utilise l'image d'un cavalier de la Renaissance, le *Condottiere Colleoni*, afin d'illustrer que la sculpture de soi est de première importance dans l'existence de tout individu. Nous nous référons à cette image et ses caractéristiques lors de l'analyse de la première partie de l'existence yourcenarienne où la sculpture de soi a été un facteur capital, et dans le cadre de l'étude des personnages Zénon et Hadrien, tous deux préoccupés par l'importance de la sculpture d'un soi unique et différent.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), philosophe du 18^e siècle, s'est penché sur l'étude des relations entre l'homme et la société. Sa perception de la conservation de soi est pertinente à l'analyse du caractère de Nathanaël, le dernier personnage clé de Marguerite Yourcenar, qui se préoccupe prioritairement de ce phénomène de base dans l'élaboration de ses contacts avec autrui. Cette conservation de

soi renvoie aussi à Marguerite Yourcenar elle-même dans la mesure où elle fut deux guerres mondiales et où elle s'obstine à résoudre une crise passionnelle.

Parmi les théoriciens secondaires pour notre étude, notons Saint-Augustin d'Hippone (354-430), philosophe et théologien du 5^e siècle, qui a été le premier à s'interroger sur le moi et sur la nécessité d'entrer profondément en son intérieur afin de mieux se percevoir. Cette focalisation sur l'intérieur du moi n'est cependant qu'un détour afin de mieux se rapprocher de Dieu par la suite. Cette façon de faire se rapporte à l'examen de conscience de Marguerite Yourcenar et d'Alexis, dont nous avons parlé ci-dessus.

Paul Ricoeur (1913-2005), philosophe contemporain, a décrit avec circonspection l'autre-que-soi. Son analyse complexe du sujet dans *Soi-même comme un autre* est pertinente à notre étude dans la mesure où elle se rapporte à l'expérience de l'abîme de Zénon qui, en se dédoublant presque à l'infini, met ainsi en doute la certitude de sa véritable identité. Elle a aussi trait à la perception yourcenarienne des différents moi dont la personnalité se vêt au cours de l'existence.

George Herbert Mead (1863-1931), sociologue et psychologue américain contemporain, s'est intéressé à l'empathie en tant que phénomène de jeux de rôles et, dans le même ordre d'idées, Jean Piaget (1896-1980), psychologue français contemporain, a découvert une aptitude des enfants à se décentrer afin de mieux rejoindre autrui. Les jeux de rôles sont importants dans l'expérience d'écriture yourcenarienne, tout particulièrement lors de la rédaction d'*Anna soror...* où l'auteur se plaît à prendre, tour à tour, la place de ses personnages; et dans *Une belle matinée*, où le héros Lazare

joue au théâtre les différents rôles qu'un individu est susceptible de tenir au cours de son existence.

Charles Taylor (1931), philosophe et politicologue québécois contemporain, s'intéresse à l'historique de l'identité du moi. Par exemple, dans *Les sources du moi*, il mentionne que la vie est un récit et que c'est par la description de ce récit qu'il nous est possible de mieux nous situer et de mieux nous décrire. Ce facteur de retour en arrière sur son propre moi renforce l'idée que l'univers yourcenarien est une trame unique dont il nous faut tenir compte dans notre étude de la sympathie et de ce qui la fonde.

Nous allons maintenant répondre, sans doute partiellement et même partialement, en nous servant des théories élaborées dans ce corpus très large, mais nous le croyons, justifié, à des questions qui se posent dans une problématique de la personne tout entière.

Qu'est-ce que le moi?

Tout être humain a pris l'habitude, depuis qu'il a atteint l'âge raisonnable, de se désigner - outre par son prénom et son nom - par le qualificatif moi. Ce moi se réfère habituellement à sa personne entière, son physique et son moral. Il est le plus souvent une entité séparée de son vis-à-vis, il émet son opinion et il est très lié au je : je pense que, je crois que. Le je a toutefois un rapport plus spécifique avec l'immédiat que le moi, qui lui, peut représenter différentes périodes du vécu de l'individu. Le moi peut entrer, depuis Saint-Augustin, très profondément en son intérieur afin de mieux se

percevoir et de trouver le chemin qui mène au Très-Haut. « Dieu n'est pas seulement ce que nous aspirons à voir, mais ce qui anime l'oeil qui voit, disait Saint-Augustin. La lumière divine n'est donc pas seulement ce qui 'est à l'extérieur', éclairant l'ordre de l'être, [...] elle est aussi une lumière 'intérieure'. » (Taylor, C., 176) Le moi est aussi conscient des couches de cette conscience même, et depuis le 20^e siècle, il possède le vocabulaire pour conceptualiser l'inconscient qui le guette. Le moi peut également devenir très arrogant et égoïste et ne vouloir s'occuper que de lui, tout comme il peut représenter le moi blasé et plein d'ennui des romantiques ou encore faire l'objet d'une attention et d'une analyse poussées à la façon des moines bouddhistes dans le but de le faire taire ou disparaître²⁴.

Le moi, pour Michel Onfray, est une entité dont l'importance de la sculpture est *sine qua non* et presque exclusive, tandis que pour C.G. Jung, il est le sujet du conscient et se doit de procéder à une dialectique avec l'inconscient afin d'atteindre l'individuation. Et, dans la vision yourcenarienne, le moi est changeant. Par exemple, nous dit Marguerite Yourcenar en parlant de son enfance : « Ce Moi disparu joignait ses petites mains pour prier ». (EM, 1330) Ce moi est disparu ou a plutôt été évincé par le changement graduel de la personnalité et par le poids des années. Le moi yourcenarien est aussi une entité qui doit se développer, cheminer vers le soi et ouvrir son passage vers autrui comme l'auteur nous le spécifie elle-même lors de son discours de réception à l'Académie française en parlant de Roger Caillois, « [et] maintenant, regardons un grand esprit se former, s'exercer, parfois se dédire ou se contredire, devenir soi, et finalement plus que soi. » (DA, 15)

Dans l'élaboration de nos descriptions du moi, nous tenons toutefois à préciser que le moi yourcenarien a été l'objet, à l'âge mûr de l'auteur, d'une certaine oblitération de son importance et de sa solidité. Par exemple, Bonali-Fiquet dans son article "Du je à l'autre dans le Labyrinthe du monde", nous précise que Marguerite Yourcenar disait à Schreiber : « Le 'moi' [...] est une commodité grammaticale, philosophique, psychologique. Mais quand on y pense un peu sérieusement, de quel 'moi' s'agit-il? À quel moment? » (Bonali-Fiquet 3, 94) Et dans son discours à l'Académie, « [c]e moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire ». (DA, 10) Ces commentaires pourraient nous faire croire que la solidité du moi n'est pas cruciale dans une existence. Nous croyons toutefois qu'ils font référence à ce que nous pourrions appeler la cimentation des éléments de la personnalité qui se produit habituellement à l'âge mûr, et qui fait parfois oublier à l'individu que le développement d'une sympathie de qualité n'a pu se faire que grâce à la sculpture de soi et au va-et-vient entre soi et autrui. En effet, ne faut-il pas que le moi soit solide, ferme et confiant pour parvenir à s'adapter à toutes situations? Ne faut-il pas qu'il soit de plain-pied dans la réalité pour se rendre compte que la sécurité de base n'existe pas et que nous marchons continuellement sur des sables mouvants²⁵? En définitive, le moi ne deviendra moins important que dans la mesure où l'individu lui aura consacré suffisamment de temps et d'énergie afin de le satisfaire, de le rendre solide et malléable. C'est alors qu'il pourra facilement procéder à sa dialectique avec l'inconscient et atteindre avec plus de profondeur son propre soi et l'autre-que-soi.

Quelle est la définition du soi?

L'emploi du soi chez tout individu se fait presque par automatisme, ne pose pas problème et aucune distinction importante est la plupart du temps faite entre le moi, le soi et même le je. Pourtant, pour Paul Ricoeur, le soi ne peut s'identifier au je car « [l]e je se pose - ou est déposé. Le soi est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. » (Ricoeur, 30) Le soi tend aussi à élargir la visée du moi. Par exemple, le soi, dans *La sculpture de soi* de Michel Onfray, se réfère davantage à la sculpture du moi mais renferme implicitement d'autres entités sans que bien souvent nous ne puissions les définir précisément; ce peut être notre sculpture tout comme celle d'autres que nous. Et pour Jung, le soi chapeaute la totalité de l'être et comprend le moi, sa conscience et l'inconscient tant personnel que collectif et primitif. « [L]e Soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient. » (Jung, 47) Ce soi serait-il alors la voie d'accès, le pont qui nous mène vers l'autre? C'est ce que semble croire Marguerite Yourcenar, qui nous dit, en parlant de Rembrandt « qu'il a prouvé, comme personne avant ou après lui, l'incessant changement et l'incessant passage, les séries infinies qui constituent chaque homme, et en même temps ce je ne sais quoi d'indéniable qu'est le *Soi*, presque invisible à l'oeil, facile à oublier ou à nier, cette identité qui nous sert à mesurer l'homme qui change. » (EM, 568) Cette dernière description nous fait penser à l'ipséité de Ricoeur que nous aborderons sous peu. Cette notion d'ipséité « se substituant à l'identité, remplace l'unité de la personne par l'analogie, la ressemblance et la reconnaissance unissant le moi présent à ses moi antérieurs²⁶. »

Quel rapport y a-t-il entre le moi et le soi?

Le rapport entre le moi et le soi se doit d'être, dans le meilleur des cas, une dialectique dont la qualité première est le respect de chacune des parties et non la domination de l'une par l'autre. Mais pour y arriver, il faut que l'individu prenne conscience non seulement de son conscient mais surtout de son inconscient. En effet, l'inconscient fait partie de cette entité qu'est le soi. « Il y a [...] lieu de distinguer entre le Moi et le Soi, nous dit Jung, le Moi n'étant que le sujet de ma conscience, alors que le Soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient. » (Jung, 47) L'inconscient nous influence constamment et si nous n'examinons pas son contenu d'une manière dialectique avec le moi, il va prendre le contrôle refoulant et bafouant le moi pour des périodes plus ou moins longues. Nous en aurons d'ailleurs la preuve lors de l'analyse du personnage yourcenarien, Alexis, au chapitre cinquième. C'est ainsi que la dialectique entre le moi, le conscient et l'inconscient, met en branle le processus d'individuation.

La voie de l'individuation signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le moi d'« individuation », par « réalisation de soi-même », « réalisation de son Soi ». (Jung, 115)

Nous l'avons dit, la tâche de l'individuation est complexe et pour y arriver, il n'y a pas de « recette facile : il s'agit d'une évolution fort délicate qui s'affirme être un destin : les épines y abondent; en particulier les faiblesses, les complaisances que l'on a à l'égard de soi-même ». (Jung 115) Nous devons donc tenir compte de la dialectique entre le moi et

l'inconscient dans le processus de la sculpture de soi car il nous met en relation avec ce soi qui chapeaute le conscient et l'inconscient et qui nous ouvre la voie vers l'autre-que-soi. « L'individuation, nous dit Jung, est un processus de *différenciation* qui a pour but de développer la personnalité individuelle. [L]'individu n'est pas seulement unité, son existence même présuppose des rapports collectifs; aussi le processus d'individuation ne mène-t-il pas à l'isolement, mais à une cohésion collective plus intensive et plus universelle. » (Jung, 77) Cette dialectique se produit lorsque le moi essaie de rendre conscient ce qui se loge dans son inconscient, notamment des actions ou des automatismes dont il ne sait pas l'origine et qui peuvent l'influencer à se conduire de telle ou telle façon. Notons que l'inconscient se divise en deux parties : l'inconscient personnel et l'inconscient collectif, ce dernier pouvant aussi être identifié au primitif. « Les éléments psychologiques, les matériaux qui y figurent [l'inconscient personnel] doivent être considérés comme de nature personnelle dans la mesure où ils ont le caractère d'acquisitions de l'existence individuelle. » (Jung, 41, 42) Et ces éléments, souvent refoulés, ont la plupart du temps, la caractéristique de déplaisant. L'inconscient collectif, quant à lui, renferme des idées, parfois préconçues et qui influent négativement sur le comportement de l'individu. En effet, les éléments positifs contenus dans l'inconscient collectif ou primitif sont généralement tapis sous le négatif; ce qui n'exclut toutefois pas qu'ils puissent émerger et influencer positivement les individus, notamment par la transmission de caractéristiques glorieuses et héroïques.

Qui est l'autre-que-soi?

Marguerite Yourcenar pourrait nous dire, comme elle l'a déjà fait dans l'entretien avec Jacques Chancel mais sur un autre sujet : « Question qui a l'air simple mais qui est complexe²⁷. » Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur nous décrit un soi-même si imbriqué dans l'autre qu'il s'avère presque impossible d'extirper le qui du quoi du pourquoi du sujet parlant ou agissant. Le même du soi-même se dédouble en *idem* (ce qui reste semblable) et en *ipse* (ce qui a la possibilité de changer). En fait, le comme dans *Soi-même comme un autre*, possède une « signification forte, non pas seulement d'une comparaison - soi-même semblable à un autre -, mais bien d'une implication : soi-même en tant que ... autre. » (Ricoeur, 14) L'analyse de Ricoeur tend - de pérégrinations en pérégrinations - à nous prouver que le je qui parle renvoie à toute une série d'entités indéterminées comme des particuliers de base ou encore des choses. La difficulté d'extirper le qui du sujet, nous porte à croire qu'avec le *ipse* nous avons une difficulté de taille à nous cerner nous-mêmes, et que nous avons non seulement la possibilité de changer, mais que nous y sommes presque condamnés. C'est l'avis intéressant de Paul Gifford dans son analyse de Ricoeur : « the entire 'ethical' dimension of *Soi-même comme un autre* implies that our empirical persona is simply not yet the ultimately recognizable *ipse* which it has the potential to become; and that growth in personal identity is always a process of creative transmutation, worked out in the fiction-like 'narrativization'²⁸ of our lives, through the mediation of other-relationships. » (Gifford, 213) Le point de vue narratif, à travers lequel nous avons les meilleures chances de nous percevoir, renvoie à l'opinion de Charles Taylor sur le récit. « [E]n tant

qu'être qui croît et devient, je ne peux me connaître moi-même que par l'histoire de mes progrès et de mes régressions, de mes réussites et de mes échecs. La connaissance de soi comporte nécessairement une profondeur temporelle, elle inclut le récit. » (Taylor, C., 75)

Ce récit prend bien évidemment en compte l'enfance, l'adolescence et la vie adulte. Il prend aussi en compte la trame unique qui compose l'univers yourcenarien.

Mais, pour la plupart d'entre nous, cet autre devant nous, celui ou celle avec qui nous conversons tous les jours, dont nous sommes plus ou moins dépendants économiquement et socialement, ne semble pas *a priori* un être pourvu de tant de complexités. Par exemple, et souvent par analogie avec notre propre moi, nous tenons pour acquis que les autres individus qui nous entourent sont des personnes qui, sans être identiques à notre moi, y ressemblent. Nous voyons des corps et par le langage, par la conversation, nous pouvons prétendre qu'ils sont en état de juger et de penser comme le croyait Descartes pour qui le langage était « l'unique signe et la seule marque assurée de la pensée cachée et renfermée dans le corps²⁹. » Pourtant, autrui peut faire référence à bien d'autres entités que son semblable contemporain. Il désigne notamment la société en général et ses contraintes, les ancêtres, les ouvrages littéraires, les personnages et leurs messages, la Nature en général, et les déités dont le Tout et l'Indéterminé font partie. Il peut, en outre, se rapporter au spectateur impartial, sorte de dédoublement de soi et d'autrui et dont la composante impartiale nous renvoie à la notion de personne raisonnable développée en droit. Et, pour Marguerite Yourcenar, l'exemple d'un autrui antique et exceptionnel a été un facteur important dans l'édification de sa personnalité dans la mesure où il lui a fait découvrir les possibilités encore non développées logeant en

son intérieur. Ensuite, cet autrui a été l'objet d'une préoccupation accrue de l'auteur tout particulièrement en ce qui a trait à la conservation de la Nature et au maintien de la dignité de l'homme.

L'importance de la sculpture de soi

Michel Onfray, auteur de l'essai *La sculpture de soi*, (où le soi ici se réfère vraisemblablement davantage au moi), a consacré la totalité de son essai à mettre en évidence les qualités du *Condottiere Colleoni*, représentation de cette sculpture. Il est l'aristocrate, l'être d'exception qui se sculpte sur l'exemple des anciens, l'artiste, le combattant qui se méfie « des vertus chrétiennes, ces rapetissantes logiques, [il est] contre l'humilité qui rabougrit, la culpabilité qui ronge, la mauvaise conscience qui sape, l'idéal ascétique qui tue. » (Onfray 1, 21) Cette prise de position assez catégorique d'Onfray est un effort, selon nous, pour souligner l'importance de la sculpture de soi dans l'édification de la personnalité. En effet, le rapport à autrui est devenu, de nos jours, si englobant, qu'il menace la formation d'entités fortes et exemplaires au profit d'un enchevêtrement dans l'autre, d'une prise de pouvoir par ce dernier ou encore d'un prétexte pour le soi d'abuser autrui. Or, pour un Michel Onfray, la sculpture est exigence et volontarisme. Ainsi, « [l]e Condottiere est [...] un artiste dont l'objet principal est la réussite de sa vie entendue comme une lutte contre le chaos, l'informe, les facilités de tous ordres. Ses ennemis : l'abandon et la flaccidité, le relâchement et la grégarité. » (Onfray 1, 68) Autrui ne fait cependant pas partie du plan d'action du Condottiere, et ce, dans la mesure où il se refuse à profiter de lui. « Le Condottiere n'inclut pas autrui dans son projet

esthétique comme un instrument à asservir, à transformer en objet, un esclave potentiel qu'on puisse tromper, mordre comme un renard le ferait, déchiqueter tel le lion agirait, considérer avec l'oeil du lynx avant de le noyer dans une encre qui le perde. » (Onfray 1, 41) La sculpture de soi est donc un défi de taille et ce n'est que dans la mesure où l'individu, et dans le cas qui nous occupe ici, Marguerite Yourcenar, parviendra à accomplir tout le cheminement de ce long processus, qu'il pourra sans appréhension s'ouvrir davantage à autrui et lui offrir un être qui ne profite pas de ses semblables.

Le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi

Le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi permet à chacun d'approfondir sa sympathie et d'enrichir sa sculpture. En effet, nous l'avons déjà précisé, nous ne vivons pas en vase clos et autrui occupe la périphérie de notre existence selon une métaphore de cercles concentriques. Autrui, que ce soit en tant qu'être ou en tant que véhicule à travers lequel des messages nous sont transmis, fait l'objet d'un intérêt grandissant pour le soi. En effet, ce processus de sculpture, que nous le voulions ou non, que nous en soyons conscients ou non, chemine du soi à l'autre tout au cours de notre existence. Par exemple, le tout jeune enfant ne sait pas qu'il est un moi et en fait, il ne l'est pas encore tout à fait. Il cueille automatiquement autour de lui, et tout particulièrement dans sa famille immédiate, des exemples de comportements ou des façons de faire qu'il adopte. Il n'est à ce moment-là qu'un moi en devenir. Plus tard, il commencera à considérer les comportements adoptés précédemment et à les faire siens. Il va extraire de la collectivité environnante ce bloc de marbre duquel il constituera peu à peu sa sculpture; toutefois,

avec le temps, il se mettra à rejeter certains faits qui ne se marieront pas très bien avec la cristallisation de son moi. Et beaucoup plus tard, si cet individu parvient à se connaître soi-même, il admettra que ce qui le confectionne est un mélange d'atomes qui proviennent de la collectivité immédiate ou même primitive et qu'en fait, comme Marguerite Yourcenar, il « appartient [t] à la pâte humaine³⁰ ». Cette constatation et cette acceptation ne radient pas son être, au contraire, car la sculpture de soi cristallise de façon unique chaque individu et la force de cette cristallisation le fait participer davantage à la communauté humaine dont il est, d'ailleurs, issu. En effet, en parlant de ses parents et de ses ancêtres, Marguerite Yourcenar soutient que « [a]près ce rebrassage qui fait de chacun de nous une créature unique, comment conjecturer le pourcentage de particularités morales ou physiques qui subsistaient d'eux? » (EM, 739) Mais, comme nous l'avons dit précédemment, il faut correctement doser ces échanges afin de s'assurer, dans un premier temps, de la conservation de soi décrite par Rousseau - celle qui nous fait préférer notre propre personne à celle d'autrui devant les dangers - et, dans un second, de conserver la distance nécessaire à l'avènement de la véritable sympathie de Scheler. Ce va-et-vient est aussi un mécanisme qui rend possible la découverte de talents cachés en notre intérieur grâce aux exemples d'autrui, car ce bloc de marbre, cet être que nous sommes à la naissance, renferme des possibilités infinies dont nous ne sommes pas encore conscients et dont l'émergence ne dépend que de nous. C'est ainsi que la sculpture de soi qui fait de nous cet être unique peut glisser « comme l'eau qui coule³¹ » dans la sympathie ou l'empathie.

La sympathie

La sympathie, nous l'avons vu, a été décrite par Marguerite Yourcenar en ces termes : « Dès qu'il y a sympathie (ce mot si beau qui veut dire 'sentir avec') commencent à la fois l'amour et la bonté. » (YO, 320) Et par bonté, il s'agit non seulement « de la phrase illustre, 'Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fasse'. Mais il s'agit de plus que cela, [...] il s'agit de souhaiter à autrui autant de bien qu'on s'en souhaite à soi-même. » (YO, 320) La sympathie provient du grec *sympatheia* et du latin *sympathia*. Elle désignait chez les Grecs et notamment chez Épictète³², le lien qui relie tout ce qui existe dans l'univers que ce soit le cosmos, Dieu, ou tous les êtres. Ce lien est devenu au dix-huitième siècle, chez Adam Smith, un rapport ou plutôt un connecteur sur lequel s'établit l'échange de vibrations et d'émotions. Il peut également être désigné comme sentiment dans la mesure où il favorise le déclenchement des affects pour autrui, de ce que Smith a appelé le *fellow-feeling* et qui se rapporte au concept de compassion et de pitié. Mais c'est surtout l'imagination, nous dit Smith, qui nous permet de deviner ce qui se passe en autrui.

Ce n'est que par l'imagination que nous pouvons former une conception de ce que sont ses sensations. Et cette faculté ne peut nous y aider d'aucune autre façon qu'en nous représentant ce que pourraient être nos propres sensations si nous étions à sa place. [...] Par l'imagination nous nous plaçons dans sa situation, nous nous concevons comme endurant les mêmes tourments, nous entrons pour ainsi dire à l'intérieur de son corps et devenons, dans une certaine mesure, la même personne. (Smith, 24)

La position de Smith, qu'il va d'ailleurs réitérer vers la fin de sa longue analyse, est cependant tempérée par une autre assertion qui nous fait ramener à l'intérieur de nous les sentiments d'autrui³³. « Pour chacune des passions dont l'esprit de l'homme est susceptible, les émotions du témoin, ramenant à l'intérieur de soi le cas qu'il observe, correspondent toujours à ce qu'il imagine devoir être les sentiments de celui qui pâtit. » (Smith, 26, 27) Or, il appert que le processus sympathique recoupe deux ou même trois définitions, chacune mettant l'accent sur un moment du déplacement effectué par la sympathie. L'une désignerait ce que nous ramenons à l'intérieur de nous, et l'autre, ce que nous éprouvons à l'intérieur d'autrui en tant qu'autrui; cette deuxième définition sera plus tard récupérée par les tenants de l'empathie. Dans la troisième définition, ce ne serait qu'un seul et même mouvement et le glissement en notre intérieur ne durerait qu'un moment.

Le passage de ces vibrations, de ces sentiments, d'un individu à l'autre (sauf dans les cas d'une sympathie spontanée ou instantanée³⁴) ne se fait par ailleurs pas sans que le sympathisant ne mette en branle sa faculté de juger car « la sympathie ne naît pas tant de la vue de la passion que de celle de la situation qui l'excite. » (Smith, 28) Nous devons donc juger l'événement d'après la convenance et l'inconvenance qu'il contient. « C'est dans l'adéquation ou l'inadéquation, dans la proportion ou la disproportion entre l'affection et la cause ou l'objet qui l'excite, que consistent la convenance ou l'inconvenance, le caractère décent ou disgracieux de l'action qui en résulte. » (Smith, 40) De quelle façon le sympathisant devra-t-il s'y prendre pour juger de la convenance ou de l'inconvenance, du mérite ou du démérite de telle ou telle action?

C'est en se basant sur le « spectateur impartial » (Smith, 191) qui prend en compte la mesure équitable de la société, de ses lois et préceptes. Le sympathisant devra sortir de soi et juger en prenant la place du spectateur, ou de ce que l'on nomme en droit : la personne raisonnable. C'est alors que la sympathie devient un sentiment moral car l'on discute du bien et du mal, des vertus sociales et asociales. C'est l'avis de Patricia R. Spence qui, lors de son analyse de la sympathie chez Smith, soutient que : « [t]he sympathetic process, endowed to man by nature, is for each member of society a method of moral judgment, a means to evaluate the right and wrong, the propriety or impropriety in the behavior of oneself and of other persons. » (Spence, 94)

Le principal avantage de ce spectateur impartial est de ramener à un équilibre des sensations ou sentiments qui sont parfois disproportionnés à l'événement. En outre, il n'y a pas que le spectateur qui essaie de sentir au plus haut degré possible les émotions du sympathisé, ce dernier doit aussi dans une certaine mesure diminuer l'ampleur de ses émotions, les contrôler afin que le spectateur puisse justement parvenir à sympathiser plus complètement avec lui³⁵. En d'autres termes, le sympathisant se met à la place du sympathisé et ce dernier, en revanche, tente de se mettre à la place du sympathisant et de voir ses propres émotions à travers les yeux d'autrui. « Et comme la passion réfléchie que cette personne conçoit de cette manière est bien plus faible que la passion originale, cela réduit nécessairement la violence de ce qu'elle sentait avant de se trouver en leur présence [...] et de considérer sa situation avec ce point de vue droit et impartial. » (Smith, 46) Ce qui, par ailleurs, favorise l'atteinte de cet équilibre est le phénomène de la maîtrise de soi. En effet, l'individu qui possède une grande maîtrise de

soi pourra maîtriser l'ampleur de ses passions afin que le spectateur (le sympathisant) puisse de meilleure façon « entrer dans les sentiments de la personne principalement concernée ». (Smith, 48) En outre, le sympathisé qui sait contrôler dans une large mesure ses émotions en les considérant du point de vue d'un tiers, ou d'un spectateur impartial, sera d'autant plus admiré par ses compagnons.

Notons également que la maîtrise de soi, à laquelle collabore le spectateur impartial, agit sur tous les sentiments, qu'ils soient à caractère sympathiques ou non. C'est ainsi que la colère³⁶ ou la violence ou même l'antipathie que certains comportements peuvent déclencher chez les individus seront contrôlées - de meilleure façon - par cette troisième instance qu'est le spectateur impartial. Ce dernier, nous l'avons dit, est la représentation des agissements de la personne raisonnable. Cette personne, soulignons-le, comprend autrui tout autant que nous. Smith précise que l'homme est juge des comportements humains qu'en première instance et que le jugement final appartient en fait à la conscience de l'individu qui est « celui du supposé spectateur impartial et bien informé, celui de l'homme au-dedans du coeur, le grand juge et le grand arbitre de la conduite. » (Smith, 191) Toutefois, cet homme au-dedans du coeur, ce juge impartial hésite parfois à nous donner raison face à la désapprobation majoritaire d'autrui. Mais même dans ce cas précis, il existe encore une alternative et l'individu peut s'adresser au tribunal de la plus haute instance, la cour suprême du Juge omniscient du monde, à ce Dieu qui, à l'opposé des hommes, peut juger non seulement sur les faits mais aussi sur les intentions des hommes. « En de tels cas, la seule consolation effective de l'homme humilié et affligé réside dans l'appel à un tribunal encore plus élevé, à celui du

Juge omniscient du monde, dont les yeux ne peuvent jamais être trompés, dont les jugements ne peuvent jamais être corrompus. » (Smith, 193) Dieu ici peut juger sur les intentions, ce que les hommes ne sauraient faire car le ratio du risque d'un jugement erroné serait trop élevé³⁷.

Cette très brève analyse de la sympathie smithienne nous a permis de constater que la sympathie est un connecteur sur lequel ou dans lequel voyagent les vibrations et les émotions. Elle est aussi un sentiment lorsqu'elle désigne le *fellow-feeling* qui, lui, se réfère à la compassion et à la pitié. L'imagination permet au sympathisant d'éprouver ce que ressent autrui en ramenant ces émotions en son intérieur mais en les ressentant comme autrui. En outre, l'imagination permet au sympathisant d'éprouver ces mêmes sensations de façon spontanée et instantanée ou encore en prenant le temps d'émettre un jugement de convenance ou d'inconvenance sur les motifs qui les a provoqués en utilisant le dédoublement du spectateur impartial. Ce dernier se base sur les agissements de la personne raisonnable, qui représente, dans la majorité des cas, les lois et préceptes de la société, ou, dans des situations particulières, l'oeil de Dieu.

À la suite de Smith, d'autres auteurs ont décrit le concept de sympathie, notamment Max Scheler et Dimitri Ochanine. L'analyse schelerienne de la sympathie dans *Nature et formes de la sympathie*, à l'instar de celle de Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*, ne se conforme cependant pas au critère yourcenarien de clarté, à savoir que « [s]i on écrit, c'est pour être compris. » (CO, 1) En effet, Scheler tend plutôt à disséquer la sympathie en plusieurs formes en nous disant ce qu'elle n'est pas véritablement mais en oubliant de nous préciser clairement ce qu'elle est, sauf bien

entendu lorsqu'il insiste sur le concept de distance. « Au lieu que les distinctions se précisent au travers du travail de description, cette dernière est commandée par une valorisation qui transcende les catégories de l'analyse. [...] Ainsi, quand bien même le lecteur a pris connaissance de toutes les distinctions par lesquelles le texte cerne les formes de la sympathie, l'énigme de sa nature positive reste entière³⁸. »

La véritable sympathie n'est donc pas pour Scheler l'empathie (*Einfühlung*), ni la projection artistique décrite par Lipps. Elle n'est pas non plus la contagion affective, ou la fusion affective (*Einsfühlung*) soit de type idiopathique ou hétéro-pathique. Ces notions s'écartent de la véritable sympathie parce qu'il n'y a pas de distance entre le sympathisé et le sympathisant. « [L]a sympathie suppose précisément une certaine distance phénoménologique entre les moi, distance que la fusion ou l'identification abolit. » (Scheler, 78) En effet, Scheler nous dit que, selon Lipps, la projection est une identification esthétique où l'individu, par exemple absorbé par les péripiétés d'un acrobate, croit que son moi ne subsiste plus à la faveur du moi de l'acrobate. Mais en fait, nous précise Scheler, en citant l'opinion de Stein, ce n'est pas ce qui se produit.

Je ne fais pas « un » avec l'acrobate, dit Stein : je suis seulement attaché à lui. Les intentions et impulsions motrices provoquées par la vue des tours de force de l'acrobate appartiennent à un *moi* fictif, et j'ai parfaitement conscience qu'au point de vue phénoménologique ce *moi* diffère de mon *moi* individuel; seule mon attention est fixée sur ce *moi* fictif et, par son intermédiaire (d'une façon passive), à l'acrobate. (Scheler, 70)

En supportant cette définition, Scheler incorpore une certaine distance entre l'acrobate et soi qui, à ce moment, n'est plus fusionné mais accroché et conscient de la distinction.

Dans sa définition de la contagion affective, Scheler soutient qu'en de pareilles instances, nous reproduisons les émotions d'autrui sans nous en rendre compte, et en croyant même que ce sont les nôtres. Par exemple, dans les masses ou encore dans des réunions de grande envergure, les gens commencent par imiter les gestes et expressions d'autrui. Ensuite, cette imitation suscite chez eux des sentiments et parfois des intentions similaires. « On peut même dire que plus les cas de ce genre se présentent à l'état de pureté, c'est-à-dire plus la compréhension, même rudimentaire, en est absente, et plus l'imitateur est disposé à voir dans ce qu'il imite des faits psychiques qui lui sont personnels, des faits psychiques authentiques et spontanés; autrement dit, moins il est conscient de la contagion qu'il subit. » (Scheler, 60) La distance devient également nulle dans la fusion affective qu'elle soit idiopathique ou hétéropathique. Dans le cas idiopathique, c'est le moi de l'individu qui accapare le moi de l'autre, et l'inverse se produit dans le cas hétéropathique.

Dans le type idiopathique, c'est le *moi* étranger qui est absorbé et assimilé par mon propre *moi* au point de se trouver dépouillé de toute individualité, de toute autonomie dans sa manière d'être et de se comporter; dans le type hétéropathique, au contraire, c'est mon *moi* (au sens formel du mot) qui est attiré, captivé, hypnotisé par un autre *moi* (au sens individuel et matériel du mot) au point que c'est ce *moi* individuel étranger qui prend la place de mon *moi* formel, et substitue toutes ses attitudes fondamentales et essentielles à celles de ce dernier. Lorsque cette fusion³⁹ est accomplie, je ne vis plus en « moi » mais en « lui » (dans et par l'autre). (Scheler, 70, 71)

La fusion hétéropathique est une notion qui peut s'appliquer, par exemple, à l'expérience de rapprochement de Marguerite Yourcenar et de ses ancêtres lors de l'écriture des *Mémoires* et sera traitée avec plus de profondeur au chapitre *La sympathie yourcenarienne*. Nous verrons alors qu'une fusion qui débute par l'hétéropathique peut se transformer en idiopathique lorsque le sujet prend conscience de l'héritage reçu et l'inclut dans son projet d'édification de soi.

Parmi les nombreuses définitions de la sympathie, celle de Dimitri Ochanine nous semble intéressante dans la mesure où elle explicite la difficulté du passage de soi à l'autre. En effet, l'auteur subdivise la sympathie en trois catégories différentes : la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte et la sympathie-délivrance. La sympathie-harmonie ou « quiétude à deux » (Ochanine, 12) ne se communique pas par contagion et ne répond pas à la dialectique cause-effet. Elle est spontanée et réciproque et ne requiert aucun effort des parties en présence. En effet, c'est « un accord intermental immédiat » (Ochanine, 12) qui implique la conscience de l'existence de cet autrui qui nous ressemble. C'est un état de bien-être et même de plaisir calme qui ne répond cependant pas à une attitude passive. L'auteur nous donne l'exemple de deux paysans qui avaient l'habitude de venir, à la même heure, s'asseoir sur un banc pendant plusieurs heures, et ce, sans jamais s'adresser la parole. Cette quiétude à deux peut aussi se retrouver à l'intérieur de nos foyers, « [c]hez soi, dans un cercle intime, en présence d'un être familier ou d'un ami, nous nous adonnons alors à cette coulée de la vie affective ». (Ochanine, 13) La sympathie-contrainte, quant à elle, survient lorsque l'élan de l'individu tourné vers l'action et son devenir, est entravé par un événement extérieur qui,

à la fois, le fascine et le repousse. Cette contrainte répond bien souvent aux conventions sociales auxquelles nous devons nous soumettre. Elle entrave également la communication véritable entre les parties car elle érige d'une certaine façon une barrière entre soi et l'autre. C'est alors que la sympathie-délivrance, qui est « un mouvement libre et affectueux vers une personne, une tendance vers l'auto-affirmation et à l'auto-réalisation plus complète par participation à la vie d'autrui » (Ochanine, 103) peut venir en aide à l'individu dans le processus du dépassement de ses propres préoccupations afin de se pencher sur celles d'autrui. Par exemple, nous verrons que Marguerite Yourcenar a su dépasser ses préoccupations d'écriture pour se pencher sur les besoins immédiats de ses étudiantes.

L'empathie

Theodore Lipps a popularisé le mot *Einfühlung*, traduit par Titchener empathie. Laurent Wispé, dans son analyse de l'historique de l'empathie⁴⁰, nous dit que « [t]he art critic Edgar Wind (1963) reported that the term *Einfühlung* was first used by Robert Vischer in 1873 in his discussion of the psychology of aesthetics and form perception. [...] Vischer's psychology of aesthetic appreciation involved a projection of the self into the object of beauty. » (Wispé 1, 18) La définition du concept d'empathie selon Lipps est double. La première, nous dit Mark H. Davis dans son étude fort intéressante et judicieuse de l'empathie dans *Empathy, A Social and Psychological Approach*, se rapporte à la projection⁴¹ de soi dans un objet d'art ou « the tendency of observers to project themselves 'into' that which they observe, typically some physical

object of beauty. » (Davis, 5) La deuxième a trait au *motor mimicry*, cette facilité d'imiter les représentations extérieures d'émotions d'autrui, comme notamment tendre les muscles si l'on observe une situation de stress. Une différence importante, nous précise Davis, se retrouve cependant entre la sympathie et l'empathie⁴², plus particulièrement dans la volonté⁴³ de l'agent de faire l'expérience de l'empathie tandis que dans la sympathie, l'agent est plutôt passif. Mais Davis nous fait remarquer avec justesse que cette opinion ne reflète pas toutes les définitions de la sympathie, notamment celle de Smith. En effet, « Smith's explanation for sympathy did hinge on an imaginative process of placing ourselves in others' situations, a process which seems active rather than passive, and thus closer to the essence of the newer term. » (Davis, 5) La projection artistique a souvent été à l'œuvre chez Marguerite Yourcenar car elle aimait depuis sa tendre enfance visiter les musées et contempler les toiles de peintres, particulièrement celles de Rembrandt dont, entre autres, le *Cavalier polonais*. Quant à la volonté yourcenarienne de se placer dans la peau de ses personnages grâce à l'imagination, nous la percevons notamment dans *Anna, soror...* où Marguerite Yourcenar se plaira à prendre la place de ses personnages.

À la suite de Lipps, George Herbert Mead, dans son analyse de l'empathie, met l'accent sur les *role taking*. Ces prises de rôles permettent aux individus de faire l'expérience de circonstances étrangères aux leurs, de mieux comprendre les autres en oubliant leur ego. Davis nous dit que « Mead's work placed a huge emphasis on the individual's capacity to take on the role of other persons as a means of understanding how they view the world. » (Davis, 6) Une autre théorie qui s'apparente à celle de Mead, est

développée, dans les mêmes années (début 1930) par Piaget. Elle a trait à la capacité de l'humain et des jeunes enfants de se décentrer, de s'éloigner de leur ego pour laisser place à ce qui se passe autour d'eux. Ces deux dernières théories « emphasize a primarily cognitive process in which the individual suppresses his or her usual egocentric outlook and imagines how the world appears to others. » (Davis, 6) Si ces deux derniers exemples s'apparentent aux modèles cognitifs, le *motor mimicry* de Lipps, lui, serait plutôt affectif. Finalement, pour Davis, le processus cognitif le plus avancé a trait « [at] the attempts by one individual to understand another by imagining the other's perspective. It is typically an effortful process, involving both the suppression of one's own egocentric perspective on events and the active entertaining of someone else's. » (Davis, 17) Cette dernière description pourra nous aider à mieux comprendre l'empathie yourcenarienne à travers l'acte d'écrire et le rôle médiumnique qu'elle rend possible.

Martin L. Hoffman a aussi traité de l'empathie et de la possibilité de sa nature innée. En effet, l'auteur croit que les jeunes enfants la ressentent spontanément à travers le mécanisme du *mimicry*.

[M]imicry is probably a hard-wired neurologically based empathy-arousing mechanism whose two steps, imitation and feedback, are directed by commands from the central nervous system. This is important for two reasons. First, [...] a hard-wired mimicry provides a quick-acting mechanism enabling infants to empathize and feel what another feels without previously experiencing that emotion. [...] A second reason for the importance of mimicry's being hard-wired is that besides being involuntary and fast, mimicry is the only empathy-arousing mechanism that assures a match between the observer's feeling and expression of feeling and the victim's feeling and

expression of feeling, at least in face-to-face encounters. (Hoffman 1, 44)

Notons toutefois que cette empathie innée n'en est qu'à ses premiers pas tout comme l'est le phénomène de la reconnaissance du propre moi chez l'enfant. Le processus complexe de l'édification de soi, de l'atteinte de l'individuation et de l'approfondissement de la sympathie va se poser en défi à travers les expériences du vécu et ce n'est que dans la mesure où ce processus sera couronné de succès, que l'élan vers autrui deviendra réalité.

Résumons-nous : la sympathie véritable schelerienne, étant donné la complexité de ses termes, s'explique mieux négativement. Elle n'est pas l'empathie, elle n'est pas la contagion affective et elle n'est pas la fusion affective de type idiopathique ou hétéropathique car la distance entre les deux parties est évacuée. La sympathie chez Ochanine se subdivise en trois parties, la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte et la sympathie-délivrance. Ce processus sympathique va d'un accord-intermental en passant par le défi des conventions sociales pour finalement atteindre ou rejoindre l'élan conjugué vers autrui et soi-même. Le concept d'empathie a été popularisé au vingtième siècle par Theodore Lipps pour signifier, dans un premier temps, la projection d'un individu dans un objet esthétique et, dans un deuxième temps, comme *motor mimicry*, soit une imitation à caractère involontaire des indices de sensations chez autrui, comme le clignotement des yeux par exemple. Ensuite, Mead a utilisé l'empathie pour expliciter de meilleure façon les jeux de rôle, et Piaget, dans la même veine, a analysé le phénomène du décentrement chez l'enfant, tandis que Hoffmann s'est tout particulièrement penché sur la possibilité d'une empathie innée chez les jeunes enfants. Ces chercheurs, tout comme ceux qui sont venus à leur suite, ont privilégié tour à tour le cognitif sur l'affectif

ou l'inverse dans l'explicitation de l'empathie. Retenons enfin que dans plusieurs cas les définitions de l'empathie et de la sympathie se recoupent ou encore les deux termes sont employés de façon interchangeable comme le faisait Marguerite Yourcenar elle-même en parlant des voies d'accès à autrui que l'écrivain possède : « La première est l'érudition [...], la seconde est la sympathie ou l'empathie, capable de nous faire pénétrer à l'intérieur de ces milieux ou de ces êtres. » (RO, 61) En fait, ici, l'on se préoccupe davantage d'expliquer le concept plutôt que de lui faire porter telle ou telle étiquette.

Nous avons eu la possibilité, dans ce chapitre, de nous éveiller et de nous sensibiliser à la problématique du moi, du soi, de l'autre-que-soi, de la sympathie et de ses différentes formes en développant un vocabulaire approprié et adapté à l'étude d'une oeuvre et d'une vie littéraires. Nous reviendrons sur ces théories dans les chapitres subséquents en établissant des passerelles notionnelles entre la sculpture de soi, le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi, et l'élan vers autrui. « Il faut en effet, soutient Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*, s'établir solidement en soi, connaître ses misères et ses gloires, savoir les dire avec simplicité - sans banalité et sans pathos - pour que le moi ainsi formé, et non telle terre, religion, cour ou politique, devienne le port de départ pour cette autre Renaissance qui, par-delà les nations en voie de constitution, compare, relativise, universalise. » (Kristeva 1, 179)

Il s'agit maintenant, avant de se pencher sur l'analyse des textes littéraires proprement dits, de considérer le déplacement et développement de cet enfant qui va naître au début du vingtième siècle; déplacement et évolution sur cette trame unique sur laquelle repose un seul et même texte, à savoir celui du cheminement d'une vie, celui des

écrits de jeunesse, celui des écrits des grands romans et de leurs personnages, celui des Mémoires, celui des écrits para-littéraires et celui des biographies; trame où la logique de la sympathie s'illustrera et se modulera; et finalement déplacement et modulation dans ce qui deviendra l'univers sympathique yourcenarien.

-
- 21 *Zarathoustra*, p. 79.
- 22 Évidemment, elle existe cette sympathie si le concept de distance est présent, concept qui est sous-tendu dans cette définition de Scheler : « Que nous soyons capables de ressentir les états affectifs des autres et y compatir vraiment et que nous soyons à même de jouir de leur joie, sans pour cela devenir joyeux nous-mêmes, cela peut paraître 'étrange'; mais c'est en cela que consiste le phénomène de la véritable sympathie. » (Scheler, 109)
- 23 Mark H. Davis dans sa judicieuse analyse de l'empathie (*Empathy: A social Psychological Approach*), résume les vues de Mead, Lipps et Piaget. Il renvoie aux textes suivants : Lipps, Theodor. "Einfühlung, inner Nachahmung, und Organempfindungen." *Archiv für die gesamte psychologie*, 2 (1903): 185-204. "Das Wissen von fremden Ichen." *Psychologische Untersuchungen*, 4 (1905): 694-722. *Psychological studies*. Baltimore, MD: Williams and Wilkens, 1926. Mead, G.H. *Mind, self, and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934. Piaget, Jean. *The moral judgment of the child*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1932.
- 24 Il faut toujours garder à l'esprit que le bouddhisme et les religions orientales en général consacrent énormément de temps à sculpter le moi de l'individu avant de proclamer le besoin de ne plus s'en occuper. Par exemple, nous dit Rahula dans son étude sur l'enseignement du Bouddha, il « enseignait, encourageait et stimulait chacun à se développer et à travailler à son émancipation, car l'homme a le pouvoir, par son effort personnel et par son intelligence, de se libérer de toute servitude. » (Rahula, 17, 18)
- 25 Dans *Confidences*, Marguerite Yourcenar nous précise qu'il faut se rappeler qu'il y a toujours « de l'instabilité de base sous la stabilité ». (CO, 1)
- 26 Edith Marcq en parlant de Ricoeur cite Anne Chevalier. (Marcq 3, 48)
- 27 Propos de Marguerite Yourcenar recueillis dans l'enregistrement audio de *Radioscopie* avec Jacques Chancel, cinquième journée. (RA, 5)
- 28 Anne-Yvonne Julien nous donne une définition intéressante de l'*ipse*, de l'*idem* et de l'*ipséité* de Ricoeur dans son article "Yourcenar ou la dissolution biographique". « Ayant pris pour support différentiel l'*idem* et l'*ipse* latins, Ricoeur distingue dans *Soi-même comme un autre* deux versants de l'identité personnelle, la *mémeté*, qui inscrit la permanence de l'individu dans la durée de sa vie, et l'*ipséité*, qui implique la recherche d'un 'maintien de soi' reconnu et revendiqué comme 'soi', à travers les différentes phases de son existence. Et ce qu'il nomme 'l'identité narrative' opère la médiation entre deux pôles, celui de l'identité de l'individu (mixte de *mémeté* et d'*ipséité*) et celui de l'*ipséité* dominante, qui advient quand le sujet qui se cherche parvient, à travers le témoignage d'un énoncé narratif, à se constituer et à se révéler à lui-même. » p. 284.
- 29 Descartes, "Lettre au marquis de Newcastle du 23 novembre 1646." dans *Oeuvres*

philosophiques, t. III, Garnier, 1973, p. 694-696. Cité par Mildred Szymkowiak dans *Autrui*, Paris: Flammarion, 1999, p. 50.

- 30 Il ne faut pas se laisser induire en erreur par cet énoncé yourcenarien. Appartenir à la pâte humaine, à tous, (YO, 217, 274) peut aussi vouloir dire n'appartenir à personne. Rousseau disait dans son contrat social que « chacun se donnant à tous, ne se donne à personne ». (Rousseau 2, 51)
- 31 Ancien titre d'*Un homme obscur*.
- 32 Épictète disait que « si les végétaux et nos propres corps sont ainsi liés à l'ensemble des choses et en sympathie avec lui, nos âmes ne le sont-elles pas encore beaucoup plus? » (Les Stoïciens, 842)
Plotin croyait que « les êtres sont sympathiques entre eux, parce qu'ils dérivent tous de cette Âme unique de l'univers, dont on peut dire qu'elle est l'immanence même de Dieu dans le cosmos. » (Proulx, Jean. "De l'appartenance cosmique à la solidarité humaine." Dans *L'Agora*, 5 (2) 1998.)
- 33 « Quand je sympathise avec votre chagrin ou avec votre indignation, nous dit Smith, on peut certes prétendre que mon émotion est fondée sur l'amour de soi, parce qu'elle naît de ce que je ramène en moi votre cas, de ce que je me mets dans votre situation et, conçois ainsi ce que je pourrais sentir dans les mêmes circonstances. Mais quoiqu'on dise très à propos, que la sympathie naît d'un changement imaginaire de situation avec la personne principalement concernée, cependant ce changement imaginaire n'est pas supposé m'arriver dans ma propre personne et dans mon propre caractère, mais dans la personne et le caractère de celui avec qui je sympathise. Quand je vous exprime mes condoléances pour la perte de votre fils unique, pour faire mienne votre peine, je ne considère pas ce que moi, une personne de tel caractère et ayant telle profession, pourrait souffrir si j'avais un fils et qu'il ait, par infortune, disparu. Mais je considère ce que je souffrirais si j'étais réellement vous, et je ne change pas seulement de circonstances mais aussi de personne et de caractère. Ma peine se réfère donc entièrement à votre point de vue et pas du tout au mien. Elle n'est donc pas égoïste. » (Smith, 423)
- 34 « Il y a des occasions où les passions peuvent paraître être transfusées d'une personne à l'autre instantanément, avant même de savoir ce qui les a excitées chez la personne principalement concernée. Par exemple, la peine et la joie fortement exprimées dans une attitude et des gestes affectent aussitôt le spectateur de quelque degré d'une émotion semblable, douloureuse ou agréable. Un visage souriant est pour ceux qui l'observent un objet d'allégresse, tout comme un air attristé est, à l'opposé, un objet de mélancolie. » (Smith, 27)
- 35 La notion de citoyen du monde a été développée par les Stoïciens pour nous permettre de mieux nous sensibiliser à l'autre et d'éviter nos comportements parfois passifs envers autrui. En effet, en diminuant notre sensibilité envers ce qui nous arrive et en l'augmentant envers ce qui arrive à autrui, nous devenons ce citoyen du monde, ou encore ce spectateur impartial qui juge l'intensité des

émotions qui émanent des comportements humains. « Quand notre prochain, dit Épictète, perd sa femme ou son fils, il n'y a personne qui ne sente qu'il s'agit d'une calamité humaine, d'un événement naturel totalement en accord avec le cours ordinaire des choses. Mais quand la même chose nous arrive, nous gémissons comme si nous souffrions de la plus atroce des infortunes. Nous devons cependant nous rappeler comment nous étions affectés quand cet accident est arrivé à un autre, et nous devons être, face à notre propre malheur, comme nous étions face au sien. » (Smith, 203)

Il nous faut ici noter une remarque intéressante de la part de Olivier Krafft au sujet de cette notion de citoyen du monde employée, entre autres, par Jean-Jacques Rousseau. « La population de Genève était répartie en cinq classes : citoyens, bourgeois, habitants, natifs et sujets. [Ainsi l'] honneur que Rousseau concevait d'être citoyen, de par sa seule naissance, était bien considérable. » (Krafft, 79, 80)

36 « Le comportement furieux d'un homme en colère est plus susceptible de nous exaspérer contre lui que contre ses ennemis. Parce que nous sommes ignorants de la provocation qu'il a subie, nous ne pouvons ni ramener son cas en nous-mêmes, ni rien concevoir de semblable aux passions qu'elle excite. Au contraire, nous voyons clairement la situation de ceux contre qui s'exerce sa colère et à quelle violence ils peuvent être exposés de la part d'un adversaire si enragé. Aussi sympathisons-nous volontiers avec leur crainte ou leur ressentiment et sommes-nous immédiatement disposés à prendre parti contre celui qui paraît les mettre tellement en danger. » (Smith, 27)

37 Si chaque individu ne se basait que sur les intentions, il s'ensuivrait que tout ressentiment ne serait basé que sur les mauvaises intentions que nous pourrions détecter à l'intérieur d'une foule d'individus sans que nous ayons la moindre preuve pour justifier nos impressions. De nous dire Smith : « chaque cours de justice deviendrait un véritable tribunal d'inquisition. » (Smith, 165)

38 C'est l'avis de Antonia Birnbaum qui a rédigé la préface de *Nature et formes de la sympathie*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 18.

39 Ces fusions sont la plupart du temps de longue durée, inconsciente et involontaire. Toutefois, Scheler n'exclut pas la possibilité qu'elle soit consciente, volontaire et de plus courte durée. (p.70)

40 « The term *empathy* is of comparatively recent origin, having been coined by Titchener (1909) as a translation of the German word *Einfühlung*, which had its origins in German aesthetics. » (Wispé 1, 18)

41 Pauline A.H. Hörmann cite Laplanche et Pontalis en décrivant la projection en ces termes : « Projection : 'dans le sens psychanalytique, opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des 'objets', qu'il méconnaît ou refuse en lui...' » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF: Paris, 1967, p. 344) Cité par Hörmann, 63.

42 Robert L. Katz dans *Empathy, its nature and uses*, fait aussi une différence entre

la sympathie et l'empathie. « In empathy we focus our attention on the feelings and the situation of the other person. [...] When we sympathize, we are preoccupied with the assumed duality or the parallel between our own feelings and the feelings of others. » (Katz, 8)

- 43 Scheler croyait que l'intention était importante dans la sympathie. « Toute sympathie implique l'*intention* de ressentir la joie ou la souffrance qu'accompagnent les faits psychiques d'autrui. » (Scheler, 62)

CHAPITRE TROISIÈME

La sculpture yourcenarienne

*Je t'ai placé au milieu du monde
afin que tu puisses mieux contempler
ce que contient le monde. Je ne t'ai fait
ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel,
afin que de toi-même, librement, à la façon
d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile,
tu achèves ta propre forme.
Pic de la Mirandole⁴⁴*

L'articulation de la sculpture de soi dans l'édification de la personnalité de Marguerite Yourcenar sera analysée au cours de ce troisième chapitre. Cette personnalité englobe, d'une part, la personnalité véritable de l'auteur et celle de l'oeuvre littéraire et, d'autre part, les personnalités de l'oeuvre littéraire, celles des personnages historiques ou fictifs. Nous découvrirons ainsi la personnalité yourcenarienne à travers la forme première d'un moi étonné, attentif et distant qui s'enrichira graduellement grâce aux apports des relations entre le moi, le soi et l'autre-que-soi dont font partie les collectivités immédiate et primitive et les modèles divins et héroïques. Comme nous l'avons mentionné en introduction, nous avons choisi de nous pencher principalement sur le vécu de Marguerite Yourcenar, dans les deux prochains chapitres, avec quelques détours du côté de l'oeuvre dans une sorte de réciprocité de preuves, car il nous a semblé impossible de nous limiter à la seule étude de son écriture, qui en fait, n'a été rendue possible que grâce à son existence mouvementée et diversifiée, réalité et fiction chez elle s'influençant réciproquement. D'ailleurs, si comme le soutient Charles Taylor, la vie est un récit, car « en tant qu'être qui croît et devient, je ne peux me connaître moi-même que par l'histoire de mes progrès et de mes régressions, de mes réussites et de mes échecs. La connaissance de soi comporte nécessairement une profondeur temporelle, elle inclut le récit » (Taylor,

C., 75), ne devons-nous pas alors mettre en évidence celui de Marguerite Yourcenar, récit palpitant dans lequel elle joue le rôle principal d'un personnage aux vues et aux talents complexes et multiformes?

Nous suivrons donc les traces de Marguerite Yourcenar, de son enfance jusqu'à son deuxième départ pour les États-Unis d'Amérique en 1939, où, à ce point, la sculpture yourcenarienne se sera bien ancrée, développée et solidifiée, faisant ainsi de sa personne un être davantage ouvert sympathiquement à son entourage et fondant ainsi la possibilité de l'oeuvre littéraire de l'âge mûr. C'est ainsi que nous serons tout d'abord les témoins des pas chancelants d'une jeune Marguerite de Crayencour; nous l'accompagnerons ensuite dans ses lectures de jeunesse, dans ses premières tentatives littéraires, tout comme dans ses expériences amoureuses; et nous observerons finalement comment Marguerite Yourcenar parviendra à atteindre un nouveau palier sculptural dans son existence en résolvant, une fois pour toutes, les problèmes passionnels qui l'empêchent de continuer sa route, et ce, en transposant la réalité dans la fiction grâce au médium de l'écriture.

La sculpture de soi a été un facteur de première importance dans l'approfondissement de la sympathie yourcenarienne. Les fondements de cette sculpture peuvent s'énumérer ainsi : le regard attentif et distant, la lecture, les connaissances antiques, l'écriture, la référence aux êtres d'exception et les voyages. Ces éléments vont tout particulièrement favoriser l'édification de la personnalité de Marguerite Yourcenar et lui permettre d'atteindre l'individuation⁴⁵, condition de possibilité de la dialectique entre

le moi et l'inconscient et condition *sine qua non* d'une solidification de soi, gage d'un contact enrichi avec autrui.

Le concept de la distance théorisée par Max Scheler, et dont nous avons parlé auparavant, deviendra l'une des bases sur lesquelles l'édification de la personnalité de Marguerite Yourcenar reposera. Distance de sa famille et de son entourage qui lui permettra de mieux percevoir, grâce à l'examen de conscience, la composition du monde dans lequel elle vit. Distance qui lui permettra également de s'occuper de sa petite personne et des désirs logeant en son intérieur; et distance qui lui donnera en revanche la possibilité de se rapprocher, grâce cette fois-ci à la lecture, d'êtres exceptionnels qui ont vécu des millénaires avant elle, ou dans ce que l'auteur elle-même se plairait à qualifier de tranches « de compartiments de temps ». (EM, 38) S'installe déjà, dans la vie de cette jeune fille, ce mouvement de balancement, ou de va-et-vient entre, d'une part, un autrui ancestral et contemporain et, d'autre part, entre soi et cet autre-que-soi, ce spectateur impartial, qui voit à distance et qui essaie de juger impartialement les composantes de toute jeune existence et de vie adulte, où parfois le déchirement de soi et le fardeau d'autrui viennent mettre en péril l'édification de la personnalité. En effet, nous dit Michel Onfray, le « pathos de la distance [...] permet un mouvement de balancier entre trop de solitude et trop de grégarité. » (Onfray 1, 175) Et c'est justement cet équilibre qui favorise l'approfondissement de la sculpture de soi et de la sympathie.

Mais même si nous croyons que la sculpture de soi a été un facteur primordial dans l'univers de Marguerite Yourcenar, nous sommes conscients qu'elle n'a pas souvent insisté sur ce thème de la sculpture de soi dans ses écrits ou du moins pas

très explicitement. Elle a plutôt mis l'accent sur les notions de sympathie, d'empathie et de compassion, et ce, tout particulièrement durant la deuxième moitié de son existence. En outre, elle a même, en quelques occasions, mis entre parenthèses le moi en utilisant des fragments de littérature taoïste, notamment, le « poignard-à-tuer-le-Moi⁴⁶. » (EM, 403) Mais cette prise de position signifie, selon nous, un effort en vue de se débarrasser de désirs égoïstes et de s'ouvrir davantage à autrui, plutôt qu'une façon de se renier soi-même. Marguerite Yourcenar croyait en effet que l'être humain avait la possibilité de devenir « un noyau solide représentant une sorte d'entité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances. » (RO, 72) Elle croyait également que l'être humain devait « tenir au développement de ses propres valeurs, [et] tâcher de devenir de plus en plus sage, de plus en plus humain, de plus en plus ferme, [...] de plus en plus généreux pour tenir le coup tout simplement. » (RA, 5) C'est pourquoi nous émettons certaines réserves quant à la pertinence de jeter à l'ombre la solidité d'un moi des jeunes années par des commentaires de l'âge mûr notamment ce *poignard à tuer le moi* ou encore lorsqu'elle mentionnait lors de son discours à l'Académie « [c]e moi incertain et flottant. » (DA, 10) Cette prise de position révèle en outre une préoccupation de Marguerite Yourcenar, celle qui consiste à ne pas mettre l'accent sur la première partie de son existence mais plutôt d'insister davantage, à l'époque contemporaine et tout particulièrement vers la fin de son existence, sur l'état déplorable dans lequel se retrouve la Nature, faute résultant de l'étourderie des hommes et de leurs besoins sans cesse inassouvis. Elle peut aussi révéler une cimentation des éléments de la personnalité qui

tend à faire oublier que toute sympathie se construit sur la sculpture de soi et sur le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi.

Mais, nonobstant l'ombrage mis sur le moi par Marguerite Yourcenar, sa tendance à vouloir l'effacer voire l'éliminer, nous croyons que la sculpture de soi a été la condition *sine qua non* du passage yourcenarien vers autrui. En effet, ce n'est que dans la mesure où Marguerite Yourcenar s'est sculptée elle-même qu'elle est parvenue à mieux comprendre tous les êtres, à ressentir pour eux de la sympathie, de l'empathie et de la compassion et qu'elle s'est aussi aperçue que les matériaux qui la confectionnent proviennent de particules, d'atomes, de pensées et d'idées accessibles à tous et qui logent bien souvent dans chaque culture et dans chaque individu à l'état plus ou moins embryonnaire. C'est là où la différence entre le moi, dans sa proximité avec l'ego, et le soi, dans tout ce que celui-ci compte de solide et d'objectif, se fait ressentir.

Marguerite Yourcenar a donc sculpté son moi, son soi, pendant la majorité de son existence. Elle s'y est toutefois davantage consacrée durant sa première partie, à savoir les années s'étalant de son enfance jusqu'à son deuxième départ pour les États-Unis d'Amérique en 1939. Il y a tout d'abord eu cette préoccupation d'un jeune moi qui se demande qui elle est dans une société moderne et complexe. Il y a ensuite eu l'adolescente précoce qui se gave de lectures et qui, plus tard, commence sérieusement à s'adonner à l'écriture. Il y aura enfin cette femme adulte qui se questionne, qui s'expérimente, qui se blesse mais qui finalement parvient à extirper son être des pièges d'une toile d'araignée passionnelle. C'est donc peu à peu que la jeune Marguerite

de Crayencour pose les jalons de celle qui deviendra Marguerite Yourcenar, d'un moi qui chemine davantage vers le soi.

REPRÉSENTATION 1 :

Le Condottiere Colleoni



La statue du Contottiere Colleoni a été sculptée par Verrocchio et est sise à Piazza san Zanipollo à Venise.
Cette représentation peut être trouvée à l'adresse Web suivante :
<http://www.paradoxplace.com/Insights/Equestrian/Equestrians.htm>

Un cavalier : image de la sculpture de soi

Avant d'analyser attentivement les composantes de la démarche sculpturale chez Marguerite Yourcenar, nous voudrions commenter succinctement la figure du *Condottiere Colleoni*, représentation de la sculpture de soi choisie par Michel Onfray lors de la rédaction de son essai *La sculpture de soi; image*⁴⁷ à laquelle nous nous référerons pour analyser le vécu et l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Cette analyse de l'image d'un cavalier sera renchérie, au début du quatrième chapitre, *La sympathie yourcenarienne*, par l'analyse d'une autre figure, cette fois-ci, celle du *Cavalier polonais*, toile peinte par Rembrandt, et qui a séduit Marguerite Yourcenar, quand elle l'a vue pour la première fois à la Galerie Frick de New York à l'hiver 1937-1938. (Ledesma 3, 212)

Ces modèles, et tout particulièrement le *Condottiere*, viennent ici renforcer l'idée de l'importance prioritaire qui devrait être accordée à la sculpture de l'individu car, en plus de le satisfaire en mettant en branle tous ses talents, il lui ouvre davantage le passage vers autrui. Le vocabulaire et l'approche d'Onfray dans son analyse du *Condottiere* nous serviront dans notre propre analyse du *Cavalier polonais* ainsi que dans celle de quelques-uns des personnages yourcenariens les plus fascinants. La figure du *Cavalier polonais* représente un être posé face au phénomène d'une prise de décision. Sa prestance, son allure et le calme que cette figure dégage, nous indiquent que le cavalier est en possession de tous ses moyens et qu'il regarde l'avenir d'un oeil interrogateur et confiant. Il se situe, selon nous, à cette croisée des chemins si significative dans la vision yourcenarienne. Les figures de ces cavaliers représentent l'héroïsme, la force de conviction et la réflexion face aux difficultés qui surgiront dans l'univers yourcenarien.

Et ces figures, nous le verrons sous peu, nous feront penser à une jeune Marguerite Yourcenar qui, dans ses premiers écrits, s'élançait, par exemple par l'entremise de la voix d'Icare, vers les confins de l'humanité pour combattre la Chimère et lui prendre ses ailes. Elles nous feront aussi penser au personnage de la Renaissance, Zénon, qui chevauchera les sentiers de l'humanité comme un condottiere-clerc et elle nous référera bien évidemment à l'empereur Hadrien qui a passé plusieurs années dans l'armée.

Le Condottiere Colleoni

Michel Onfray, dans son essai *La sculpture de soi*, s'est basé sur la sculpture du *Condottiere Colleoni* afin de soutenir que la sculpture de soi est la mission première de chaque individu. Le soi, ici, renvoie avec beaucoup d'insistance au moi. Ce moi existe, devient et, finalement, se préoccupe davantage d'autrui. Il se sculpte avec courage, détermination et persévérance en prenant ses exemples sur l'excellence des héros, des artistes, voire des saints. En fait, pour Onfray, la sculpture de soi est un devoir où éthique et esthétique se côtoient et se complètent dans cette mission sculpturale de soi-même et où autrui ne joue qu'un rôle de second plan. L'auteur insiste plutôt sur la nécessité de rompre les liens avec un autrui trop envahisseur et destructeur de soi.

« Qu'on cesse de vouloir relier et qu'on délie, nous dit Michel Onfray, qu'on cesse de réunir et qu'on défasse. » (Onfray 1, 81) Ce souhait met paradoxalement en évidence le pathos de la distance. C'est en effet en mettant de la distance entre soi et autrui que les liens pourront mieux se délier tout comme c'est aussi le cas lorsqu'on atteint un équilibre juste entre solitude et grégarité.

Le *Condottiere Colleoni* fait partie de cette race de soldats mercenaires mais le plus souvent nobles qui étaient à la tête de troupes italiennes dès le 14^e siècle. Embauchés par les dirigeants de villes ou encore par des familles puissantes de l'époque, ces vaillants soldats avaient à coeur la défense de leurs causes et ils passaient la majeure partie de leur existence sur les champs de bataille à combattre ou à planifier stratégiquement les affrontements à venir. « [S]i des nobles embrassent la carrière de condottieri, c'est avant tout à cause de la pression exercée par l'extension des cités, qui menace leur prestige et leur style de vie. Ce sont, pour la plupart, des hommes qui peuvent recruter facilement des troupes sur leurs domaines, et trouvent dans ceux-ci une base de repli⁴⁸. »

La statue du *Condottiere Colleoni*, sculptée par Verrocchio⁴⁹, est sise à Piazza san Zanipollo à Venise. « Juchée sur un socle à l'antique, à plusieurs mètres du sol, la statue est comme dans les airs, au-dessus et au-delà, dominante et imposante. » (Onfray 1, 20) Elle nous offre l'image d'un homme à l'apparence dure et sévère, qui se tient droit sur le cheval qui l'accompagne et qui le soutient dans ses prouesses guerrières. « Colleoni et sa monture incarnent la force et ses potentialités quand elle est maîtrisée, circonscrite dans une forme. » (Onfray 1, 27) En outre, cette figure ne semble pas avoir froid aux yeux et sa prestance impressionnante repousse sans aucun doute un autrui faible et des ennemis sans conviction. Michel Onfray nous explique, dans l'introduction à son essai, qu'il était à la recherche - sans en être tout à fait conscient - d'une figure pour représenter ses idées sur la sculpture de soi. En cheminant sur les routes d'Italie, où il a mis les pas dans les traces de l'un de ses auteurs préférés, Nietzsche, il a soudainement

été mis face à face avec la statue du *Condottiere Colleoni*. « Mes idées se mirent d'un seul coup en place. Ce qui depuis longtemps se cherchait en moi aboutit soudainement et prit la forme d'un ravissement. » (Onfray 1, 20) Mais pour fasciner de la sorte Onfray, il fallait que cette représentation rassemble ses idées sur l'importance de la sculpture de soi, pointe vers l'excellence du modèle mais aussi trace une analogie avec les tenants de la race des héros.

[L]e Condottiere de la Renaissance italienne [...] était un cavalier émérite et un guerrier valeureux tout autant qu'un orateur accompli versé dans toutes les connaissances de son temps. Philosophie et sciences naturelles, musique et sculpture. Il était un instinctif doublé d'un intellectuel dont la culture contribuait à cristalliser sa sensibilité, son tempérament, son caractère en une singularité aux qualités variées. Ce type d'homme ignore la coupure avec laquelle on fabrique une personnalité incomplète, dangereuse par son déséquilibre, menaçant à tout moment l'effondrement de par l'incomplétude qui fissure, le manque qui travaille et tenaille. (Onfray 1, 31)

Les qualités du Condottiere sont légion. En fait, il en possède tellement, qu'il nous semble difficile de s'approcher d'une perfection si éloignée de nos possibilités. Il possède une « vitalité débordante », il est « figure de complétude ». (Onfray 1, 28) Il se veut « [m]odèle d'équilibre, il synthétise les vertus opposées et réalise l'harmonie. » (Onfray 1, 28) Il est *cavalier émérite, guerrier valeureux, individualiste, conducteur, virtuose, artiste, athée, solaire, solitaire, fier, unique, sculpteur, stratège, patient, calme, architecte, prodigue, volontaire, magnanime, poli*⁵⁰, etc. Même ses faiblesses fascinent Onfray. « Humain, trop humain, bien sûr. Mais personne n'échappe à sa condition et le désir d'être un Condottiere n'en exclut pas pour autant les engluements et les reculades,

les impuissances et les limites. » (Onfray 1, 37) Onfray résume en ces termes

l'excellence de sa représentation :

[L]e Condottiere est avant tout une figure d'excellence, un emblème de la Renaissance qui associe le calme et la force, la quiétude et la détermination, le tempérament artiste et la volonté de régner sur soi avant tout autre forme d'empire. Son caractère est impérieux, sa nature ardente. Loin des vertus chrétiennes, ces rapetissantes logiques, contre l'humilité qui rabougrit, la culpabilité qui ronge, la mauvaise conscience qui sape, l'idéal ascétique qui tue, le Condottiere pratique une morale de la hauteur et de l'affirmation, une innocence, une audace et une vitalité qui débordent. Son éthique est aussi une esthétique : aux vertus qui rétrécissent, il préfère l'élégance et la prévenance, le style et l'énergie, la grandeur et le tragique, la prodigalité et la magnificence, le sublime et l'élection, la virtuosité et l'hédonisme - une authentique théorie des passions destinée à produire une belle individualité, une nature artiste dont les aspirations seraient l'héroïsme, ou la sainteté que permet un monde sans Dieu, désespérément athée, vide de tout, hormis des potentialités et des décisions qui les font s'épanouir. (Onfray 1, 20, 21)

Le Condottiere, dans l'édification de sa personnalité, se base sur l'exemple des héros mythiques notamment Hercule et l'art de conduire, Pygmalion et le dynamisme, Dionysos et la prodigalité, Apollon et l'ordre, Prométhée et la vitalité débordante, Éros et la potentialité lumineuse. Il possède également l'intelligence du matador et l'héroïsme du samouraï. En effet, même s'il est le sculpteur de sa propre statue, il n'en demeure pas moins que ces matières premières de qualité proviennent d'autres sources que les siennes et ont déjà été utilisés auparavant.

Le modèle d'Onfray est pertinent pour notre étude dans la mesure où il nous permet de faire l'analogie entre certaines des caractéristiques du *Condottiere*

Colleoni et des contextes de l'univers de Marguerite Yourcenar et de ses personnages clés, notamment Zénon, qui, dans *L'Oeuvre au Noir*, nous apparaît comme une sorte de Condottiere-clerc cheminant sur les sentiers de la Renaissance, aux prises avec des conflits religieux. Cette image d'une sculpture de soi qui tient, presque constamment, autrui à distance, tend toutefois à s'amenuiser ou à changer de registre lors du départ de Marguerite Yourcenar vers les États-Unis, moment de son rapprochement plus prononcé vers autrui, et vers la sympathie et ses multiples formes. C'est à ce moment que l'image du *Cavalier polonais* sera introduite, représentation d'un cavalier qui, arrivé au mitan de l'existence, procède à une réflexion profonde suite à des événements à caractère troublant. La prestance du cavalier dégage en effet une attitude de confiance devant la nécessité d'une prise de position qui remet en cause l'existence entière et dont nous reparlerons au début du prochain chapitre.

Le regard attentif et distant

La petite fille qui voit le jour « un certain lundi 8 juin 1903 » (EM, 707), ne sait pas encore qu'elle est destinée à devenir, entre autres, académicienne, écrivain de renom et défenderesse des êtres. Elle ne sait ni son nom, ni celui de ses parents. Elle sait encore moins « [q]uel était [son] visage avant que [son] père et [sa] mère se fussent rencontrés ». (EM, 705) Elle ne sait pas non plus que sa mère mourra quelques jours après lui avoir donné la vie des suites de fièvres puerpérales. Mais est-ce bien d'une vie qu'il s'agit? Ou ne serait-ce pas plutôt une occasion de construire une existence, de sculpter son soi dans ce monde étranger et étrange où cette nouvelle-née apprend déjà la

difficulté de survivre sans l'apport du cordon qui la reliait à sa mère? Respirer, boire, manger, voir, observer, en sauvegardant le tout plus ou moins consciemment dans une mémoire qui commence déjà à répertorier l'avant et le maintenant, devient la nouvelle occupation de cette forme qui va graduellement s'étendre et se voir distendre par le contenu des expériences du vécu.

Le regard attentif de Marguerite sur tout ce qui l'entoure pose le premier jalon de l'édification de sa sculpture. Ce regard étonné, sérieux et parfois sévère, deviendra dans quelques années très souvent désapprobateur et rébarbatif. Mais que regarde-t-elle, cet enfant, après ce réveil abrupt, après ce grand dérangement où l'écoulement des eaux l'a fait échouer sur une grève inconnue? Elle regarde un monde étranger dans lequel elle vient tout juste de s'infiltrer. Elle regarde les personnes qui l'entourent et qui s'apprêtent à l'emmitoufler dans des langes, à la laver et la mettre dans son berceau bleu, car sa mère « Fernande avait voué au bleu pour sept ans son enfant, quel que fût son sexe, en l'honneur de la Sainte Vierge. » (EM, 722) Aspersion d'eau qui la nettoie des vestiges de la naissance, eau changée en lait qui la nourrit lorsqu'elle tète sur la suce attachée à un contenant blanc et qui « apaise les cris de la petite fille [... qui] a vite appris à tirer presque sauvagement sur la mamelle de caoutchouc ». (EM, 724) Regard également posé sur ce berceau bleu où ses yeux de couleur analogue se ferment pour retrouver peut-être l'état douillet et sécurisant d'avant la naissance, moment où rien n'est encore à craindre des Parques humaines qui s'affaireront bientôt à couper le fil protecteur⁵¹. Elle ne peut donner un nom à chacun de ces visages, elle n'apprendra à les reconnaître qu'avec le temps et l'habitude. Des choses tragiques se passent, mais elle ne

peut savoir à ce moment-là qu'elles le sont. Elle ne sait pas davantage que sa mère ne pose pas son propre regard sur « ce bout de chair rose » (EM, 707) étant probablement trop épuisée des souffrances de l'accouchement. En effet, « [l]a mère trop exténuée pour supporter une fatigue de plus détourna la tête quand on lui présenta l'enfant. » (EM, 722) Cette façon de réagir n'est d'ailleurs pas rare chez les femmes qui accouchent dans des circonstances difficiles, quoiqu'elle fasse souffrir - peut-être inconsciemment - l'enfant. En effet, Maurice Titran, pédiatre, soutient que « [l]orsque les mères ont par trop souffert pendant leur grossesse et au moment de l'accouchement et lorsque l'enfant ne correspond pas au rêve que ces mères se sont constitué durant les neuf mois d'attente, il arrive très souvent qu'elles détournent leur regard du nouveau-né. [...] Ce qui cause également une certaine souffrance chez l'enfant. » (Titran, 42)

La mouvance s'installe rapidement dans l'environnement de la nouvelle venue. Mouvance panique de l'accouchement et du brouhaha qui lui succède. Mouvance de topos, qui amène la jeune enfant de la capitale bruxelloise à la solitude du Mont-Noir dans le nord de la France et mouvance ultérieure de nombreux voyages qui lui feront découvrir maints pays étrangers et cultures passionnantes. À l'heure de son premier départ, ces yeux bleus regardent un homme occupé au chargement de malles et d'effets personnels sur le pavé de la rue Louise à Bruxelles. « Le voyage jusqu'au Mont-Noir, en ce début de siècle, a des allures d'expédition dont le bébé [...] ne perçoit que le bercement scandé des wagons, les crissements infernaux des arrêts, les sifflements des jets de vapeur, et les défilés gris terne ou verdoyants quand Azélie ou Barbe la soulève devant la vitre. » (Goslar 1, 41) Nous pourrions ici nous demander si la perception de cet enfant est

déjà redoublée de sensations que véhicule le connecteur évoqué par Adam Smith et qui poserait même la sympathie en facteur inné se produisant grâce à une fonction automatique provenant du système nerveux central, comme l'a aussi soutenu Hoffman en décrivant le mimétisme de l'enfant⁵².

Par exemple, selon Marguerite Yourcenar, cet enfant de six semaines à peine,

[c]omme la plupart des nouveau-nés humains, [...] fait l'effet d'un être très vieux et qui va rajeunir. Et, en effet, elle est très vieille : soit par le sang et les gènes ancestraux, soit par l'élément inanalysé que, par une belle et antique métaphore, nous dénommons l'âme, elle a traversé les siècles. Mais elle n'en sait rien, et c'est tant mieux. Sa tête est couverte d'un pelage noir comme le dos d'une souris; les doigts de ses poings fermés, quand on les déplie, ressemblent aux vrilles délicates des plantes; ses yeux mirent les choses sans qu'on les ait déjà définies ou nommées pour elle : elle n'est pour le moment rien qu'être, essence et substance indissolublement mêlées en une union qui va durer sous cette forme environ trois quarts de siècle, peut-être même plus. (EM, 1179)

Cet « être très vieux » qui entre rajeuni dans un monde peut-être pas tout à fait nouveau, vient, dans une certaine mesure, soutenir le facteur inné de la sympathie en tant que connecteur et en tant que sentiment. Sympathie logée dans les fibres de l'individu, au tréfonds de l'être et que le choc de la naissance met en branle, ce qui lui permet de sentir le bercement des wagons et de réclamer à grands cris son lait.

Nous nous rappellerons ici que Marguerite Yourcenar n'a pas été très loquace sur sa propre enfance lors de la rédaction de ses Mémoires, préférant parler d'autrui et des générations ayant vécu avant la sienne, et même dans ce passage, elle dilue

l'importance de sa personne en se comparant à la plupart des nouveaux-nés. Il est cependant à remarquer qu'elle ne sera pas plus loquace dans la rédaction de l'enfance de sa propre mère ou encore de celles de ses personnages quoique les faits reportés tissent des liens sur cette trame unique de l'univers yourcenarien. Par exemple, sa mère n'avait que quatorze mois lorsque sa propre mère est décédée. Marguerite Yourcenar relate cet incident en faisant l'analogie des lieux où se trouvaient les deux enfants lors de l'agonie de leur mère. « [Fernande] dormait dans son berceau, comme sa fille à elle l'allait faire dans une circonstance analogue. » (EM, 808) Quant à l'enfance de ses personnages, l'auteur passe rapidement sur ces dernières, tout particulièrement sur celles d'Alexis et de Nathanaël. Nous retrouvons cependant chez Zénon et Lazare (le fils de Nathanaël), certaines similarités intéressantes. Par exemple, Hilzonde, la mère de Zénon, le héros de *L'Oeuvre au Noir*, ne détournera pas la tête lorsqu'elle verra l'enfant pour la première fois, comme l'avait fait Fernande pour Marguerite, mais « elle regarda avec indifférence les bonnes emmailloter cette petite masse brunâtre à la lueur des braises du foyer. » (OR, 570) Une similarité frappante a été détectée par Bérandère Deprez au sujet de la venue au monde de Lazare relatée dans *Un homme obscur* : « 'un duvet noir que l'enfant tenait de sa mère' couvre 'le crâne aux sutures à peine refermées' » de Lazare (OR, 950); dans *Souvenirs pieux*, le 'crâne couvert d'un duvet noir' (EM, 722) de Marguerite est 'encore mal suturé' (EM, 723) ». (Deprez 7, 117) Quant à la méthode employée par Hadrien, cet empereur romain du 2^e siècle, pour raconter sa vie, elle ressemble, selon Rémy Poignault, à celle de Marguerite Yourcenar. « Comme le fera Marguerite Yourcenar dans *Le*

labyrinthe du monde, recherchant dans ses ancêtres d'éventuels points communs avec elle-même, [...] Hadrien évalue ce qu'il tient de son grand-père. » (Poignault 17, 68)

Mais si la jeune Marguerite, âgée d'à peine six semaines, ressent déjà de la sympathie ou encore de l'empathie, ces concepts ne sont certes qu'à un état embryonnaire et seront sans nul doute développés à travers les expériences du vécu. En fait, personne n'est privé de sympathie, nous dit Smith, « [l]e brigand le plus brutal, le plus endurci de ceux qui violent les lois de la société, n'en est pas totalement dépourvu. » (Smith, 24)

Mais ce ne sont que « les personnalités supérieures⁵³ », selon Ochanine, qui parviennent à l'approfondir et à lui donner une signification chargée de sens. Notons cependant que cet embryon de sympathie est côtoyé, selon Bouson dans son article sur Kohut dans *The Empathic Reader*, par un moi tout aussi puissant notamment le « *archaic grandiose self* [...] rooted in the infant's feelings that he or she is the center of the world and all-powerful⁵⁴ » (Bouson, 14) et qui crée une tension entre le besoin d'émergence et d'édification de soi et cet intérêt ou fascination qu'autrui produit sur le moi.

Plus tard, arrivée à destination, le regard de la jeune enfant se pose presque exclusivement sur Barbe, sa bonne, cette jeune femme qui ne prend pas seulement la place d'une mère mais qui, selon l'auteur, « fut la mère ». (EM, 744) D'ailleurs, qu'est une mère pour un jeune poupon? Une personne qui s'occupe de lui, le nourrit et le gave de caresses. Ce n'est que plus tard que Marguerite se rendra compte que sa bonne n'était pas sa mère biologique. De toute manière, le silence entoure cette dernière. Ni photos ne lui sont montrées ni commentaires ne sont émis quant à son existence. Marguerite Yourcenar confiera à Matthieu Galey dans *Les yeux ouverts* : « On ne m'a jamais montré

un portrait de ma mère dans mon enfance. Je n'en ai jamais vu avant d'avoir peut-être trente-cinq ans. J'ai été voir sa tombe pour la première fois quand j'en avais cinquante-cinq. » (YO, 14) Il n'est donc pas étonnant, ni odieux, selon nous, que Marguerite Yourcenar n'ait pas considéré comme un manque la présence de sa mère biologique, les soins maternels lui ayant été procurés par d'autres femmes, dont Barbe. « Je m'inscris en faux, écrit-elle dans *Souvenirs pieux*, contre l'assertion, souvent entendue, que la perte prématurée d'une mère est toujours un désastre, ou qu'un enfant privé de la sienne éprouve toute sa vie le sentiment d'un manque et la nostalgie de l'absente. Dans mon cas, au moins, les choses tournèrent autrement. » (EM, 744) Cette prise de position de la part de Marguerite Yourcenar dans ses Mémoires, lors d'entretiens et dans sa correspondance, a non seulement fait couler beaucoup d'encre mais a aussi scandalisé nombre de femmes⁵⁵. Pourtant, Simone de Beauvoir avait déjà écrit dans le *Deuxième sexe* que « c'est un sophisme [de prétendre] qu'une loi inscrite au ciel ou dans les entrailles de la terre réclame que mère et enfants s'appartiennent exclusivement l'un à l'autre; cette mutuelle appartenance ne constitue en vérité qu'une double et néfaste oppression. » (Beauvoir, 201) Beauvoir avait également affirmé que :

[c'est un] préjugé [...] que l'enfant trouve un sûr bonheur dans les bras maternels. Il n'y a pas de mère 'dénaturée' puisque l'amour maternel n'a rien de naturel : mais, précisément à cause de cela, il y a de mauvaises mères. Et une des grandes vérités que la psychanalyse a proclamées, c'est le danger que constituent pour l'enfant les parents 'normaux' eux-mêmes. (Beauvoir, 197, 198)

Marguerite Yourcenar s'est aussi fait beaucoup d'ennemies en prétendant la même chose lors d'un entretien avec Jacques Chancel : « quand je vois combien de gens se disputent

avec leur mère, j'ai peine à croire qu'avoir une mère soit toujours un privilège. » (RA, 1)

Nous pensons que la position singulière de Marguerite Yourcenar à l'égard d'une mère et des femmes en général avait un côté visionnaire. Elle croyait que la femme, être humain avant tout, avait le droit de se diriger où bon lui semble sans contraintes. Elle ne voulait surtout pas la création d'un ghetto pour femmes, séparé de tout le reste, ni que la femme prenne aveuglément la place de l'homme⁵⁶. Sa position avant-gardiste a été évidemment critiquée par les féministes. Toutefois, notons qu'Élizabeth Batinder a écrit récemment un ouvrage intitulé *Fausse route* dans lequel elle reconnaît que plusieurs options féministes antérieures n'étaient pas adéquates. Batinder a aussi rédigé *L'amour en plus*, où, selon André Maindron dans son article "Femme pieuse, femme sacrée", « [e]lle ne faisait que développer, en près de 400 pages, les quelques alinéas de *Souvenirs pieux* où Yourcenar, [...] met en doute ce qu'il est convenu d'appeler 'l'instinct maternel' ».

(Maindron 2, 80) Or, nous demandons-nous, pourquoi s'attaquer précisément à Marguerite Yourcenar lorsque d'autres femmes, perçues comme étant des féministes, ont proféré des commentaires similaires?

L'ambiance du château du Mont-Noir contribue au développement du caractère particulier de la jeune Marguerite dans la mesure où, d'une part, elle vit davantage avec des adultes et où, d'autre part, elle apprend à vivre en solitaire. En effet, elle est la seule personne de son âge et lorsque sa grand-mère, femme sévère et acariâtre, ne peut plus endurer sa présence à la table des maîtres, elle rejoint les serviteurs et servantes du château. « J'étais d'une maladresse indescriptible, écrit Marguerite Yourcenar dans *Les Miettes de l'enfance*, les haricots verts piqués sur ma fourchette

formaient autour de mon assiette de petits bocages; la crème au chocolat coulait sur ma robe blanche ». (EM, 1339) Elle voit aussi son père de temps à autre, tout particulièrement le soir, où il vient lui donner un baiser de routine en lui souhaitant bonne nuit. Mais, malgré ses absences répétées, Michel de Crayencour, aventurier et amant de la gent féminine et de l'ailleurs, va, dans une forte mesure, favoriser la réalisation de la sculpture de Marguerite notamment en lui inculquant une attitude d'opposition face aux idées reçues et en refusant de se charger de chaînes afin de mieux accueillir la liberté à bras ouverts. Par exemple, ses absences fréquentes indiquent à la jeune Marguerite qu'il n'a pas l'impression d'être pris en otage à cause de sa venue au monde contrairement à ce qu'une Marguerite Yourcenar en souffrance rédigea plus tard dans l'un des énoncés de *Feux* : « [u]n enfant, c'est un otage. La vie nous a. » (OR, 1099) Que pouvait signifier cette phrase pour Marguerite Yourcenar? Croyait-elle que son père était pris en otage à cause d'elle? C'est peu probable. « Monsieur de Crayencour [...] n'entend pas que le mode de vie qu'il s'est choisi soit bouleversé par cette enfant. » (Savigneau, 49) Et sa mère ne fut pas prise en otage très longtemps en perdant la vie à la naissance de l'enfant Marguerite. Mais le fait d'avoir un enfant, peut certes empêcher ou à tout le moins distraire la pensée d'un trop grand découragement, voire d'un suicide, comme dans *Feux*, Sappho, y songea. Et l'otage, qualifié ici d'enfant, est probablement une métaphore signifiant : raison de vivre. D'ailleurs, c'est ce qui transpire de l'énoncé yourcenarien rédigé dans *Feux* : « Il en va de même d'un chien, d'une panthère, ou d'une cigale. Léda disait : 'Je ne suis plus libre de me suicider depuis que j'ai acheté un cygne'. » (OR, 1099) En d'autres termes, Marguerite n'empêche pas son père de continuer à vivre sa vie

selon ses propres critères car « [i]l est entendu que M. de C*** arrange sa vie comme il veut » (EM, 1295) et, par conséquent, il ne voudra pas diriger et vivre la vie de sa propre fille en compensation comme plusieurs mères l'ont fait et le font encore de nos jours. L'attitude distante de Michel de Crayencour vis-à-vis de ses parents et tout particulièrement de sa mère, consolide également les sentiments éprouvés par la jeune Marguerite envers sa grand-mère. Par exemple, elle indiquera plus tard qu'elle avait une « molaire » contre sa grand-mère (YO, 16), que cette dernière avait « la passion du pronom possessif » (EM, 709) et qu'elle était un « abîme mesquin ». (EM, 1057) La jeune Marguerite n'était pas non plus très impressionnée par le comportement de son demi-frère Michel qui l'irritait en lui disant souvent : « 'Que fais-tu là? Un enfant doit jouer et non rêvasser. Où est ta poupée? Une petite fille ne doit jamais être sans sa poupée.' » (EM, 1134) Mais Marguerite Yourcenar nous dira plus tard, « [a]vec la dédaigneuse indifférence de l'enfance, je classai dans la catégorie des imbéciles ce jeune adulte qui débitait ce que je sentais déjà comme des lieux communs. » (EM, 1134)

Les propos de Michel de Crayencour mettent aussi sa fille unique sur le sentier d'une sympathie-empathie. « [I]l m'a donné le premier le goût de l'exactitude et de la vérité. Il aimait qu'on sache exactement ce qu'on savait, il aimait qu'on jugeât lentement un livre; si on lisait ensemble [...] une pièce d'Ibsen par exemple, il voulait qu'on se mette exactement à la place des personnages, qu'on n'y mélangeât pas ses propres sentiments. » (YO, 25) La démarcation entre soi et l'autre devient de plus en plus précise mais favorise, par la même occasion, l'accès aux richesses d'autrui par la prise de connaissance d'autres expériences que les siennes.

Mais, cet autrui quel est-il au juste, qu'est-ce qui le forme, le constitue dans la jeune existence de Marguerite? Évidemment, c'est tout d'abord sa famille immédiate. Ce sont aussi les serviteurs et les servantes du château. Ce sont encore les jeunes enfants du voisinage qu'elle rencontre de temps à autre lors de promenades ou de fêtes organisées au village. Ce sont également les précepteurs qui viennent l'instruire à la maison car elle ne fréquente pas l'école du village. Et c'est bien évidemment la Nature qui l'entoure et pour laquelle elle se découvre des affinités. Elle se sent déjà une

privilégiée [et] elle le restera. Elle n'a pas fait, nous dira des décennies plus tard Marguerite Yourcenar en parlant d'elle-même, du moins jusqu'au moment où j'écris ces lignes, l'expérience du froid et de la faim; elle n'a pas, du moins jusqu'ici, subi la torture; elle n'aura pas, sauf au cours de sept ou huit ans tout au plus, 'gagné sa vie' au sens monotone et quotidien du terme; elle n'a pas, comme des millions d'êtres de son temps, été soumise aux corvées concentrationnaires, ni, comme d'autres millions qui se croient libres, mise au service de machines qui débitent en série de l'inutile ou du néfaste, des gadgets ou des armements. Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée. (EM, 1181)

Et c'est à cette privilégiée, qui sera éduquée en privé, que sera donnée la possibilité de développer ses talents grâce notamment au va-et-vient entre soi et autrui et de se forger un avenir qui ira au-delà de toute attente.

Une aura de solitude et de vide réflexif commence donc à entourer la jeune Marguerite laissant ainsi grande ouverte la porte à l'examen de conscience apporté par l'environnement catholique dans lequel elle vit ses premières années. Elle s'examine intérieurement à la façon préconisée au début du 5^e siècle par Saint-Augustin, pour lequel

l'intérieur était le moyen privilégié pour parvenir à se découvrir intimement et profondément. Charles Taylor mentionne dans son ouvrage, *Les sources du moi*, que c'est à partir de la pensée augustinienne que l'homme occidental s'est retiré en lui-même contrastant ainsi l'exemple des Anciens pour qui l'influence de l'extérieur comptait dans une plus large mesure. (Taylor C., 175-178) Ces examens de conscience et la distance mise entre soi, soi-même et autrui s'apparentent également au spectateur impartial préconisé par Adam Smith. Le moi se forme, désire se solidifier, voire se démarquer, mais le jugement sur soi provient d'une autre instance qui regarde d'une façon neutre les événements du quotidien. En outre, ces examens de conscience, et la solitude qu'ils préconisent, font acquérir à Marguerite Yourcenar un plus grand respect envers autrui. « [J]e crois que l'habitude précoce de la solitude est un bien infini. Elle apprend, jusqu'à un certain point seulement, à se passer des êtres. Elle apprend aussi à aimer davantage les êtres » (YO, 14) sans toutefois faire taire le moi qui, en s'observant et en s'analysant, prend conscience de son existence et de son importance. En effet, le regard se porte sur soi-même, sur ce qui la différencie des autres. La distance entre soi et autrui qui semblait *a priori* de mise chez les Crayencour, favorise également la concentration sur l'ego de Marguerite, et le moi qui réclame de plus en plus toute l'attention de la jeune fille, obtiendra sous peu satisfaction car elle va tout doucement se mettre à convoiter la gloire.

Mais pour l'instant, la jeune fille du Mont-Noir ne se fait pas prier pour prendre la route et accompagner son père dans quelques-uns de ses déplacements, ce qui va, dans une très large mesure, contribuer à enrichir la sculpture de son soi. Et l'un des premiers voyages dont elle se souviendra plusieurs années plus tard en écrivant ses

Mémoires, est celui qui l'amènera sur la côte de Belgique, à Scheveningue où elle se rendra avec son père pour visiter l'ancienne compagne et amie de sa mère Fernande, Jeanne de Vietinghoff. En effet, en apprenant la mort de Fernande, Jeanne avait écrit à Michel de Crayencour pour lui offrir assistance dans la tâche difficile d'élever seul un enfant. « Il serait vain et prétentieux de me proposer pour tenir auprès de la petite la place d'une mère [...]. Mais je puis peut-être vous aider un peu, quand vous le voudrez, dans cette tâche, si lourde pour un veuf, d'élever un enfant. » (EM, 1236) Cette femme⁵⁷, « [v]êtue de velours rose, un grand feutre rose sur ses cheveux sombres, [...avait] éblouit et charm[é] Michel » (EM, 930); et elle va également plaire à Marguerite qui est absolument fascinée par la vue de Jeanne tout comme Alexis le sera plus tard en apercevant Monique dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Elle est en fait si conquise que c'est à ce moment-là qu'elle commence à forger en son intérieur le rêve que Jeanne puisse devenir sa mère. Les commentaires de son père ne sont certes pas pour lui enlever cette idée, notamment lorsqu'il la cite en exemple suite au premier mensonge de Marguerite. « Voilà un mensonge que Jeanne de Reval⁵⁸ n'aurait jamais fait. (Tu te rappelles Jeanne de Reval?) Tu savais que c'était un bouquet de fleurs fraîches. Pourquoi avoir prétendu qu'elles étaient en or? [...] Jeanne savait que la vérité seule est belle, dit-il. [T]âche de t'en souvenir. » (EM, 1365) La jeune fille se sent à l'aise à Scheveningue, elle joue avec les fils de Jeanne et son regard se pose sur l'immensité de la mer du Nord, sur ses vagues et sur la grève qu'elles viennent sans relâche caresser. La mer restera d'ailleurs un point de repère dans la vie de Marguerite Yourcenar et dans celle de ses personnages.

Cette mer à la fois humaine et divine, par laquelle les corps à demi nus, à peine moins sinueux eux-mêmes que des vagues, se laissent à la fois caresser et porter, je n'allais l'apprécier que plus tard, aux abords de l'adolescence, à l'époque où pour moi la sensualité s'éveillait. N'importe : une première couche bleue avait été déposée en moi; enrichie du souvenir d'autres côtes méditerranéennes, elle allait un jour m'aider à retrouver la mer d'Hadrien, la mer d'Ulysse, de Cavafy. (EM, 1294)

Elle vivra la plupart du temps à proximité de la mer, notamment dans le sud de la France où elle accompagnera son père vers l'âge de six ans, en Grèce où elle séjournera pendant quelques années au début des années trente et à l'Île-des-Monts-Déserts où elle établira sa résidence principale à partir de 1951.

Bien que Marguerite de Crayencour ne reçoive pas toute l'affection désirée, qui n'afflue pas dans sa famille immédiate - par exemple lors de son arrivée au château, sa grand-mère « ne voulait pas même voir » (Savigneau, 45) ce bébé - elle en a pourtant au fond d'elle-même et la distribue dans la majorité des cas à la Nature, aux animaux et à sa bonne, Barbe. C'est en effet pendant ses jeunes années que Marguerite commence à promener sa solitude dans les jardins du Mont-Noir. Elle s'intéresse énormément aux animaux, à son chien, à son âne et à sa chèvre dont les cornes avaient été dorées par son père. (EM, 1328) « Elle ne se sentait bien que dans le 'sous-bois aux oiseaux', sentant intuitivement que les arbres, présents bien avant Noémie et devant lui survivre, étaient la propriété de tous ceux qui les regardaient ». (Goslar 1, 45) L'affection qu'elle éprouve pour Barbe est très profonde. « Barbara, écrira Marguerite Yourcenar dans *Souvenirs Pieux*, ne fit pas que remplacer pour moi la mère jusqu'à l'âge de sept ans; elle fut la mère ». (EM, 744) Cette affection sera cependant mise à l'épreuve, car son

père avec l'approbation, pour ne pas dire la bénédiction de sa famille, décide de licencier le contact précieux de Marguerite sous prétexte que Barbe ne se comporte pas d'une manière appropriée en amenant la petite au cinéma ou dans des lieux peu recommandés. En effet, Barbe allait dans des maisons closes pour arrondir ses fins de mois et elle laissait Marguerite seule dans un cinéma ou encore elle la confiait à des gens dans ces maisons. Et, selon Michèle Goslar, Barbe a été congédiée parce qu'elle était probablement enceinte du père de Marguerite. « Une autre raison, précise Goslar, non connue de l'enfant ni de l'écrivain, entraîna peut-être l'acceptation de ce renvoi brutal par Michel de Crayencour, malgré le chagrin qui devait en résulter pour sa fille âgée seulement de sept ans : Barbe était enceinte et, très probablement, de lui-même... » (Goslar 1, 59) Mais ce renvoi est tenu loin des oreilles de Marguerite qui ne s'en rend compte que plus tard. Qui plus est, on lui ment sur les raisons réelles de son départ précipité. Marguerite ne pardonnera pas ce geste et elle se tiendra désormais sur ses gardes. « J'avais pris l'habitude, nous dit-elle, de son absence, mais un poids énorme pesait sur moi : on m'avait menti. Je ne fis désormais plus entièrement confiance à personne, pas même à Michel. » (EM, 1344) Elle pensait également que « [l]enfant, d'instinct, ne communique pas avec l'adulte; très vite, ce que lui disent les grandes personnes lui semble faux ». (EM, 1333) Marguerite apprend ainsi à juger et à contrôler ses sentiments, dans ce cas-ci de colère et de désapprobation, car elle sait qu'elle doit faire, tant soit peu, des concessions, car sa propre sécurité dépend des adultes qui l'entourent. Cette attitude rejoint la description de l'atteinte de la maîtrise de soi chez l'enfant décrite par Adam Smith. « Il entre ainsi dans la grande école de l'empire sur soi,

il étudie pour devenir de plus en plus maître de lui-même, et commence à exercer sur ses propres sentiments une discipline que la plus longue des existences suffit très rarement pour conduire à une perfection complète. » (Smith, 208) Marguerite sculpte donc la matière ou le marbre reçu en héritage à sa naissance. Elle enlève ce qui ne lui convient pas, elle sépare chez elle le bon grain de l'ivraie. L'image du Condottiere commence pour ainsi dire à prendre forme et la sculpture de soi va devenir de plus en plus une priorité chez la jeune fille. Le mensonge ne lui convient pas, pas plus que cette façon de se voir mettre unilatéralement à l'écart par ses aînés. Ainsi, elle apprend à mettre davantage de distance entre soi et cet autrui qu'elle scrute de loin⁵⁹. La méfiance s'installe et cette distance entre les gens qui l'entourent s'accroît. Ces deux critères, méfiance et distance, feront donc partie de toute analyse subséquente d'autrui que fera, consciemment ou non, Marguerite. Toutefois cette distance sera contrebalancée par la dialectique qu'elle rend justement possible et souhaitable. En effet, nous dit le critique Kylousek dans son analyse de la narration à distance chez Marguerite Yourcenar, « la dynamique de la distance et de la proximité régi[t] l'imaginaire yourcenarien [...] dont les composantes les plus évidentes sont une vision [...] des choses (solitude, précarité de la communication, passivité contemplative, insularité) contrebalancée par l'élan d'empathie et de sympathie qui représente l'autre versant, complémentaire et indissociable, du mouvement dialectique. » (Kylousek 2, 7)

La jeune Marguerite est comme un îlot autour duquel gravitent et grouillent les personnages réels de son environnement immédiat. Mais ces derniers ne parviennent pas à meubler son intérieur qui a davantage soif d'aventures à caractère

glorieux. Cette soif sera par ailleurs assouvie par l'entremise de lectures qui la transporteront jusqu'aux confins de l'humanité.

Les lectures et les connaissances antiques

Très jeune, Marguerite de Crayencour commence à se gaver de lectures. Des années plus tard, Marguerite Yourcenar parlera de la lecture dans ses Mémoires comme « d'un miracle⁶⁰ banal, progressif, dont on ne se rend compte qu'après qu'il a eu lieu. » (EM, 1345) Son père aime la littérature. Il lui prête certains livres et en laisse traîner d'autres que la jeune fille ne se lasse pas de lire. Parfois la lecture se fait à haute voix en compagnie de Michel. La liste des ouvrages parcourus par Marguerite est impressionnante. « Virgile, Shakespeare, Plutarque, Homère, Cervantès, Molière, Musset, Corneille, Racine, Aristophane, Hugo, Flaubert, Marc-Aurèle, La Bruyère, La Fontaine, Rostand⁶¹. » Et la barrière linguistique ne l'effraie pas. Elle s'initie au latin et au grec et apprend avec difficulté la langue qui lui sera par ailleurs si nécessaire dans la deuxième partie de son existence : l'anglais. En effet, son père tente de lui faire lire Dante en anglais lors de leur séjour en Angleterre au début de la première guerre mondiale mais ce fut en partie un échec car, nous raconte Marguerite Yourcenar, exaspéré, « il jeta un jour par la fenêtre un Marc-Aurèle bilingue de la collection Loew, que je ne savais encore ni traduire correctement du grec, ni prononcer convenablement en anglais. » (EM, 1379)

Si les lectures sont l'un des premiers outils utilisés par Marguerite pour sculpter son devenir-écrivain, il n'est certes pas le seul. Par exemple, elle s'intéresse tout

particulièrement à la visite de musées où elle admire peintures et sculptures mettant en relief des scènes de l'Antiquité ou encore représentant des visages d'êtres exceptionnels, notamment cet empereur romain du deuxième siècle après Jésus-Christ, nommé Hadrien. C'est d'ailleurs « au British Museum, nous dit Marguerite Yourcenar, [que] j'ai vu Hadrien pour la première fois, le viril et presque brutal *Hadrien* de bronze vers la quarantième année, repêché dans la Tamise au XIX^e siècle, et puis les statues du Parthénon. » (YO, 31, 32) Remarquons ici que cette jeune artiste qui recherche beauté et excellence, tente d'atteindre un autrui d'un autre âge, et un autrui d'importance. Son monde immédiat ne la fascine pas suffisamment et elle rêve d'une vie palpitante, d'une vie où des dieux antiques seraient ses compagnons. En effet, nous dira-t-elle des décennies plus tard, « la famille, telle que je la voyais dans mon enfance, c'était d'abord le poids de la coutume : on se sentait aplati dans le rôle du cousin ou de la cousine, de la tante ou de l'oncle, sans être jamais la personne elle-même. Or très tôt il y a eu avec intensité 'moi' au milieu des autres personnes, c'est-à-dire quelqu'un qui allait être quelque chose, qui allait exister séparément. » (MO) La gloire continue à la fasciner. Elle veut être importante, elle en avait l'impression nette, et elle le sera. « Je me souviens qu'à l'âge de huit ans, confia-t-elle à Matthieu Galey, [...] je me regardais dans la glace et je me disais : 'Voilà, *je suis*, je suis importante, ces gens-là ne s'en doutent pas'. » (YO, 54) Marguerite Yourcenar nous dira aussi plus tard que « [d]e la neuvième à la onzième année, quelque chose [...] déteignit en moi : le goût de la couleur et des formes, la nudité grecque, le plaisir et la gloire de vivre. » (EM, 1350) Et le chemin de la gloire, Marguerite le suivra en se basant sur les accomplissements d'êtres exemplaires.

L'écriture et les êtres d'exception

Le moi de Marguerite devient ainsi fort précieux pour cette jeune fille qui veut sortir de l'ombre. En effet, avant de tuer le moi avec le poignard tibétain, il faut premièrement et prioritairement l'édifier. Il faut surtout apprendre à bien le connaître, à tout le moins autant que faire se peut, afin de développer toutes ses possibilités et de le satisfaire au quotidien. Marguerite va donc se revêtir de l'armure d'un Condottiere-écrivain afin de chevaucher sur les terrains des dieux de l'Antiquité, lieux réservés aux héros accomplis et où elle ne sera qu'une novice ayant presque démesurément soif d'accomplissements.

C'est donc à Paris, où Michel et Marguerite reviennent après la guerre, que cette dernière s'adonne sérieusement à l'écriture. Les projets grandioses ne manquent pas. En effet, la plume de Marguerite de Crayencour, qui deviendra bientôt Marg Yourcenar et Marguerite Yourcenar, court sans fatigue sur le papier, où sont élaborées toutes sortes de scénarios qui, même s'ils ne voient pas le jour immédiatement, serviront de base à ceux de l'avenir. Par exemple, cette jeune auteur se met à rédiger *Remous*, « énormes ébauches d'un roman qui aurait couvert plusieurs époques » (YO, 57, 58) et dont elle a tiré trois nouvelles publiées sous le titre *La mort conduit l'attelage*. Et, plus tard, elle commence les premières versions de ce que deviendra *Mémoires d'Hadrien*. Ces rédactions où la prose domine, sont subséquentes à de longs poèmes écrits vers la seizième année : *Les Dieux ne sont pas morts* et *Le Jardin des Chimères*, ouvrages publiés grâce à l'apport financier de son père. Les poèmes contenus dans ces derniers sont une sorte d'hommage aux accomplissements fantastiques de dieux et un souhait

yourcenarien d'être des leurs, d'en fait, les rejoindre. En effet, ces vers établissent, sans l'ombre d'un doute, le désir d'appartenance de cette jeune adolescente à la catégorie des êtres exceptionnels. Dans *Le Jardin des Chimères*, elle s'élanche à travers la voix d'Icare : « J'irai, je franchirai les montagnes de neige,/ Les cavernes de feu.../ Soutenu par l'espoir et guidé par un dieu,/ J'atteindrai la Chimère et lui prendrai ses ailes,/ Afin que, soulevé par elles,/ Je m'élanche, emporté par le Roi du Matin,/ Dans un tourbillon d'étincelles!... »

(JC, 58) Et plus loin dans le même texte :

Prends-moi! Je m'élanche, emporté
Vainqueur de la Chimère et triomphant du doute,
Dans ta clarté...
Je te vois! Tes rayons m'inondent!
L'azur flamboie à mes yeux éblouis!
Soutiens-moi dans l'Ether où tu soutiens les mondes
Sous ton regard épanouis!
Prends-moi! Je viens. Accueille ma prière
Et laisse-moi
Dans le ruissellement des ondes de lumière,
Monter, arriver jusqu'à toi! (JC, 72)

Dans le texte *Les Dieux ne sont pas morts*, une Ode à la gloire nous transporte. « Gloire! Salut à toi, que j'aime et que j'attends!/ Toi qui mènes le chœur des Voix universelles,/ Inspire à mon esprit les beaux vers éclatants!/ [...] Victoire en qui j'espère et que je vois venir,/ Salut! Reine aux grands yeux dont les regards éclairent/ Les sommets ténébreux du sinistre avenir! » (DNM, 212, 213) L'emploi du je nous indique la préoccupation de la jeune auteure qui consiste à vouloir se démarquer en tant qu'individu unique mais dont l'unicité recherchée doit être d'une qualité supérieure et dépassant les bornes d'une subjectivité conventionnelle. Plus tard, Marguerite Yourcenar nous confiera dans la série *Confidences* en parlant de l'écrivain : « [Il faut] se rappeler que nous sommes beaucoup

plus grands que nous et ce qui n'est pas du tout une forme d'orgueil, l'écrivain en réalité est très humble. » (CO, 1) Marguerite désire la gloire et se sert d'exemples exceptionnels, comme ceux des dieux, pour y parvenir. Mais notons tout particulièrement qu'elle est consciente que l'existence, que l'avenir, le sien peut-être, ne sera sans doute pas sans obstacles à surmonter, sans souffrances et sans misères dans ce « sinistre avenir ». Il lui faudra être courageuse, mais aussi, à l'instar du Condottiere, cavalière émérite, guerrière valeureuse, individualiste, solitaire et stratège pour traverser ces champs de bataille extérieurs et intérieurs.

Comme nous l'avons déjà mentionné, autrui prend une part substantielle dans l'édification de la sculpture de Marguerite Yourcenar grâce à ce va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi. Cet autrui fait particulièrement référence à l'inconscient primitif qui vient cogner à la porte de son devenir. Jung croyait en effet aux influences du primitif dans l'élaboration de la personnalité. Pour lui, cet inconscient primitif fait partie du soi de la même manière que le moi de l'individu. Il est donc primordial de prendre en considération les messages qu'il essaie de nous transmettre, car les bloquer ne ferait qu'entraîner une frustration dégénérative. L'attitude de Marguerite Yourcenar vis-à-vis de ces messages va au-delà de l'écoute, de la prise en considération et même du dialogue, elle vole pour ainsi dire à la rencontre du primitif. Elle découvre même en son for intérieur les résidus de leur substance. Et, en s'en rendant compte, en les acceptant et en les développant, elle les perpétue et les fait revivre. Cette façon de faire sera explicitée plus tard par Marguerite Yourcenar dans la série d'entretiens avec Jacques Chancel effectués dans les années soixante-dix. « J'ai l'impression que nous avons tout au départ

mais en vrac en quelque sorte, ce n'est pas encore arrangé, composé, et nous ne savons pas encore ce qui est nous, ça se développe un peu à la fois, comme une photographie. » (RA, 1) Or, si nous avons tout en nous au départ et qu'il nous faut tout simplement le découvrir et le cultiver, l'appropriation de ce qui appartient à autrui devient nulle et non avenue. Nous reparlerons de ce facteur lors de l'explication de l'empathie yourcenarienne et de la rédaction de *Mémoires d'Hadrien*.

Malgré tous les projets littéraires de Marguerite Yourcenar, l'existence au quotidien continue de suivre son cours. Son père vieillit et devient très malade. Elle essaie de s'en occuper mais croit qu'elle aurait pu faire mieux. « Je l'ai soigné, mal d'ailleurs, parce qu'on a tout de même ses soucis, ses préoccupations personnelles, à vingt-quatre ans; on est encore novice devant la maladie et la mort. » (YO, 25) Elle réussit également à se faire des contacts dans le monde littéraire et goûte aux multiples possibilités que la vie lui offre. En outre, elle n'a pas de préjugés et se laisse aller à ses goûts sensuels sans en ressentir une culpabilité paralysante. En fait, Marguerite Yourcenar est un peu comme l'empereur Hadrien qui « aimait assez la vie ou qui aimait assez l'amour, pour aimer un peu tout ce qui lui paraissait intéressant ou beau qu'il rencontrait sur son chemin. » (RA, 5) D'ailleurs, la connaissance de la culture antique acquise grâce à ses lectures et recherches, lui a démontré que l'amour et la passion ne se limitaient pas seulement aux expériences sensuelles entre un homme et une femme. Et Marguerite avait déjà goûté, dès son jeune âge, à ce qui pour elle ne consistait qu'en des désirs naturels avec Yolande, la jeune fille qui avait accompagné la famille en Angleterre au début de la première guerre mondiale. « Couchée cette nuit-là dans l'étroit lit de

Yolande, le seul dont nous disposions, un instinct, une prémonition de désirs intermittents ressentis et satisfaits plus tard au cours de ma vie, me fit trouver d'emblée l'attitude et les mouvements nécessaires à deux femmes qui s'aiment. » (EM, 1375)

Pourtant, malgré cet intérêt sensuel pour la femme, Marguerite Yourcenar ne peut s'empêcher d'être attirée par ces hommes beaux et sveltes qui eux-mêmes aiment les hommes. Notons que la beauté a été un facteur fort important dans l'univers yourcenarien. En effet, la beauté en tant que représentation esthétique qui se dégage de tableaux ou de l'excellence de tout travail. Mais beauté aussi comme élément crucial dans la sensualité. « Marguerite a toujours affirmé - et ne cessera jamais de le faire, jusqu'au dernier jour - que la beauté lui importait au plus haut point, pour ce qui est de l'émotion amoureuse et du plaisir sensuel. » (Savigneau, 190) Le premier de ces jeunes hommes, d'une série d'au moins trois, se nomme Alexis. Marguerite avait voulu le présenter à son père qui refusa. « Michel, dédaigneux comme toujours des amis de sa fille, ne tenait même pas à se faire présenter. Il me mettait seulement en garde contre une tendance à dramatiser la vie. Mais j'avais déjà réfléchi, aussi bien que rêvé. Il en résultat en 1928 *Alexis* où je m'étais servie, pour reculer dans le passé ma mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon. » (EM, 1284, 1285) Jeanne ici se réfère à Jeanne de Reval, pseudonyme de Jeanne de Vietinghoff, et Egon est le pseudonyme de son mari, dont le véritable nom était le baron Conrad de Vietinghoff. C'est sur leur histoire personnelle que Marguerite Yourcenar s'est, entre autres, basée pour rédiger *Alexis ou le Traité du vain combat*, tout comme sur sa rencontre avec ce jeune homme, nommé Alexis, auquel elle s'était intéressée. *Alexis ou le Traité du vain*

combat, est un récit dans lequel Marguerite Yourcenar démontre comment l'inconscient collectif peut détruire la vie de ceux qui ne peuvent parvenir à l'individuation, au dialogue équilibré et lucide entre le moi et l'inconscient. Ce récit va devenir le premier ouvrage qu'elle réussira à faire publier dans une maison d'édition. Son père, qui avait lu le récit mais qui ne vécut pas suffisamment longtemps pour en voir la publication, avait émis ce commentaire sur un bout de papier que Marguerite Yourcenar retrouva plus tard. « Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'*Alexis*. » (YO, 72) La limpidité se rapporte plutôt au style adopté - tout le superflu ayant été gommé, seule l'essence des phrases véhicule la pensée d'*Alexis* - qu'à la clarté ou à la précision du message communiqué. En effet, le message est très enrubanné. Il tente d'énoncer une vérité hésitante mais dont l'hésitation dissimule un ressentiment refoulé. Cette vérité a trait au refoulement de la véritable personnalité d'*Alexis* au profit de l'acceptation de l'inconscient collectif et du conformisme social. Nous analyserons en détail cet ouvrage au chapitre cinquième.

Les ravages de la passion

Marguerite Yourcenar obtient jusqu'à présent ce qu'elle veut de l'existence. Elle réussit à façonner sa profession d'écrivain et elle goûte aux plaisirs qui se présentent sur son passage. Toutefois, l'amour passionné qu'elle désire se refuse toujours à elle. Son représentant est le deuxième de cette série de trois hommes. Selon ses biographes, Michèle Goslar et Josyane Savigneau, il se prénomme André et est son éditeur à la maison Grasset. Michèle Goslar émet toutefois certaines réserves quant à l'identité de cet amour. En effet, elle prétend à la possibilité que ce soit Embiricos,

prénomé aussi André, qui ait été la source ou l'une des sources de tout cet émoi. « Il reste à découvrir [...] si l'aventure de *Feux* fut bien celle de Fraigneau et d'Embiricos, entremêlée, ou de l'un d'eux seulement. [...] Ce ne peut être André (André Fraigneau), me dit lacunairement 'Desdee' [Deirdre Wilson, infirmière de l'auteur jusqu'à son décès], puisqu'il y a eu relation sexuelle... ». (Goslar 1, 9) Le commentaire rédigé par Marguerite Yourcenar dans ses *Mémoires* supporte dans une certaine mesure les commentaires de Wilson. « Les souvenirs brûlent rarement si longtemps à moins qu'il n'y ait eu entre deux êtres connivence charnelle. » (EM, 1269) Cet André de chez Grasset préfère les hommes et Marguerite s'est mis dans la tête de poursuivre, coûte que coûte, ce projet humain jusqu'à son obtention. Mais le Condottiere a beau multiplier les charges, il rate le but à tout coup. On se rappellera les phrases d'Onfray : « Humain, trop humain, bien sûr. Mais personne n'échappe à sa condition et le désir d'être un Condottiere n'en exclut pas pour autant les engluements et les reculades, les impuissances et les limites. » (Onfray 1, 37) En outre, Marguerite Yourcenar commence à se blesser sérieusement en croyant que cet Hermès ne pourra pas, à la longue, lui résister. Son moi ressent de plus en plus le poids de l'inconscient collectif français qui donne tant d'importance à la réussite, à la nécessité et au bienfait d'une relation amoureuse passionnelle dans toute existence humaine.

Les Français, dira plus tard Marguerite Yourcenar, ont en quelque sorte stylisé l'amour, créé un certain style, une certaine forme de l'amour; et après cela, ils y ont cru, ils se sont obligés à le vivre d'une certaine manière, tandis qu'ils l'auraient vécu tout autrement, s'il n'y avait pas eu toute cette littérature derrière eux. Ce n'est qu'en France, je crois, que La Rochefoucauld a pu dire qu'il y a beaucoup

de gens qui n'auraient pas aimé s'ils n'avaient pas entendu parler d'amour'. [...] [T]out le monde est exposé à cette notion littéraire de l'amour, émotion, sensualité, jalousie, ambition, c'est-à-dire désir de réussir auprès d'une femme; enfin l'amour à la française, qui va d'*Andromaque* à *L'éducation sentimentale*. (YO, 75)

Marguerite Yourcenar a cru échapper à ce stéréotype en écrivant Alexis, mais c'est à la manière d'aimer que son personnage échappe plutôt qu'à l'emprise avilissante que des émotions et des sentiments peuvent produire à l'intérieur d'un individu. Et c'est ainsi qu'elle se voit également prise dans cet inconscient collectif qui perpétue, par l'entremise des individus, des manières de faire dont l'essence ne convient justement pas à chacun.

Le voyage ou encore la fuite est le moyen choisi par l'écrivain pour tenter de diluer l'essence de sa crise. La Grèce, la Méditerranée et la rencontre d'un autre svelte et bel homme qui préfère cependant les femmes, vont considérablement l'y aider d'autant plus que ce Grec, André Embiricos, est poète et psychanalyste. Sur le navire de ce dernier, Marguerite Yourcenar a le temps de penser à toute cette aventure et d'extirper une partie de ce venin par l'entremise de l'écriture d'un poème en prose intitulé *Feux*.

Dans *Feux*, c'est l'ardeur de l'amour dévorant, c'est l'expression d'un être qui lutte contre les flammes qui risquent de l'anéantir. [...] [Marguerite Yourcenar] réduit les données historico-mythologiques à leur valeur symbolique en n'hésitant pas à les changer pour donner à ces récits l'expression et l'ardeur d'un tableau de Van Gogh. On y trouve aussi bien le mélange du mythe traditionnel avec les événements contemporains que la transformation d'impressions acceptées en expressions personnelles. (Papadopoulos 3, 346, 350)

Feux sera ainsi le monument érigé à ce Hermès dans lequel une femme blessée exprime sa crise passionnelle en rédigeant de la poésie-prose et en adaptant les mythes antiques consacrés à la passion. « *Feux*, nous dit Marguerite Yourcenar, est presque entièrement construit sur des mythes, des mythes devenus intérieurs et représentant [...] certains paroxysmes de passion ». (RO, 150) Ces mythes s'articulent à travers les expériences du vécu de personnages mythiques dont l'héroïsme ne fait nul doute. Nous l'avons vu, Marguerite Yourcenar a été fascinée toute jeune par les héros antiques et leurs exploits⁶². Elle avait même rédigé, au début des années trente, un article intitulé *La Symphonie héroïque* dans lequel elle étale les caractéristiques du héros, notamment l'aspiration à l'impossible, le libre auxiliaire, le franc-tireur, le traverseur. Il est courageux, intelligent et solitaire. « N'accomplissant que des tâches qu'il s'est choisies lui-même, [...] il poursuit de péril en péril la recherche d'une aventure qui lui apportera non seulement le profit, [...] non seulement la gloire, mais la satisfaction d'un instinct. » (EM, 1658) Les caractéristiques du héros yourcenarien rejoignent dans une certaine mesure celles du *Condottiere Colleoni*, par exemple lorsque Onfray soutient que « le Condottiere n'obéit qu'à lui-même » (Onfray 1, 49), et lorsqu'il est « à soi-même sa propre norme ». (Onfray 1, 45) Précisons que Marguerite Yourcenar ressent une vive attirance vers le primitif dans la mesure où il lui donne en exemple des situations qui pourront la parfaire, qui pourront lui « donner des rallonges ». (NR) « Dans le mythe, nous dit-elle dans *La Symphonie héroïque*, le héros représente le ferment révolutionnaire, l'élément dynamique du monde. » (EM, 1658) Et c'est en effet pour se dépasser, pour se perfectionner qu'elle s'intéresse aux héros et à leurs exploits. C'est l'approfondissement

de soi et non l'appropriation de ce qui appartient à autrui, c'est la découverte de ce qui loge en son intérieur à l'état encore embryonnaire. C'est aussi pourquoi Marguerite Yourcenar se sert des mythes comme catalyseur à une expérience passionnelle tragique dont elle fut la victime et dont elle ressent encore les séquelles.

[L]a nostalgie régressive du retour en arrière vers les sources [...] comporte de grandes valeurs et une nécessité particulière; celles-là et celle-ci sont mises en évidence dans les mythes par le fait que, par exemple, c'est le plus fort et le meilleur, à savoir le héros, qui se laisse entraîner par une nostalgie régressive et qui s'expose intentionnellement au danger d'être englouti par le monstre de la matrice maternelle originelle. Et il est précisément un héros parce qu'il ne se laisse point engloutir définitivement, mais subjugué le monstre, et non pas une fois, mais à de nombreuses reprises⁶³. C'est dans la victoire remportée sur la psyché collective que réside la vraie valeur, la conquête du trésor, de l'arme invincible, du précieux talisman ou de tous autres biens suprêmes inventés par le mythe. (Jung, 108, 109)

Les mythes et la caractéristique qui nous intéresse ici, l'héroïsme, sous-tendent ainsi la démarche yourcenarienne du sauvetage de soi. Marguerite Yourcenar essaie de se défaire de ces liens qui l'étouffent et d'une passion à sens unique. Elle veut affronter ce monstre qui l'empêche d'exister pleinement et en le vainquant, accéder à l'héroïsme. « [I]l est précisément un héros, nous dit Jung, parce qu'il ne se laisse point engloutir définitivement, mais subjugué le monstre ». (Jung, 109) Mais le combat n'est pas de tout repos. Par exemple, dans les courts récits qui relient entre eux ce poème en prose, l'émotion jaillit presque avec violence et le je, pris dans l'immédiateté de ces événements douloureux tantôt parle à un tu - absent mais néanmoins très présent dans l'intérieur yourcenarien -, tantôt à la *doxa*, à un on dont elle fait partie, comme si ce je voulait

inclure la souffrance immédiate, passée ou virtuelle d'autrui dans ses propos ou lui transférer la sienne.

D'autres énoncés comme : « L'amour⁶⁴ est un châtement, nous sommes punis de n'avoir pu rester seuls. » (OR, 1145) « Brûlé de plus de feux... Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J'ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m'éveille chaque nuit dans l'incendie de mon propre sang. » (OR, 1121) « Qu'il eût été fade d'être heureux! » (OR, 1155) « Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts » (OR, 1167), nous démontrent la force avec laquelle Marguerite Yourcenar souffre et veut se débarrasser de cet homme qui l'a ensorcelée, tout en éprouvant maintes difficultés. Selon Brémond, critique yourcenarien, « [m]ême si rien n'est dit des détails de cette passion douloureuse, tout est dit de l'essentiel, c'est-à-dire l'intensité extrême de la douleur et le danger réel où elle était de se perdre. » (Brémond, 131) Et l'une de ces difficultés se rapporte à l'idée du suicide. Sans prétendre ici que Marguerite Yourcenar ait contemplé ce geste, elle a néanmoins réfléchi sur le sujet et émis des commentaires par l'entremise de la voix d'Hadrien et des gestes de Zénon. En effet, Zénon se suicide par principe mais Hadrien, quoiqu'il n'ait rien contre cette méthode de quitter l'existence⁶⁵, désire servir jusqu'au bout ses concitoyens car « le suicide paraîtrait au petit groupe d'amis dévoués qui [l]'entourent, une marque d'indifférence, d'ingratitude peut-être ». (OR, 505)

Dans *Feux*, Sappho⁶⁶ songe au suicide et tente même de s'y abandonner. Dans la version de Marguerite Yourcenar, elle est acrobate, et vit donc dangereusement l'aventure de son existence. Elle semble aussi aux prises avec les séquelles d'un amour

qui lui échappe. Son Attys la quitte pour un homme et Sappho qui, par vengeance désire la tromper avec un autre homme, ne peut oublier celle qu'elle possède intrinsèquement dans les veines. « Elle retrouve dans ses traits certaines caractéristiques aimées jadis dans la jeune fille en fuite : la même bouche tuméfiée que semble avoir piquée une mystérieuse abeille, le même petit front dur sous des cheveux différents et qui cette fois semblent trempés dans le miel, les mêmes yeux pareils à deux longues turquoises troubles ». (OR, 1162) Elle habite son intérieur, et, ne pouvant s'en débarrasser, « [e]lle sait que nulle rencontre ne contient son salut, puisqu'elle ne peut où qu'elle aille que retrouver Attys. » (OR, 1164) Sappho retourne donc au trapèze avec l'intention nette de mettre fin à cette problématique existentielle car « [c]e visage démesuré lui bouche toutes les issues qui ne donnent pas sur la mort. » (OR, 1164) Le corps toutefois résiste à la volonté de naufrage, « [s]on adresse la dessert : en dépit de ses efforts, elle ne parvient pas à perdre l'équilibre » (OR, 1164) grâce à son art qui, comme un sang chaud, coule dans ses veines.

Selon Marguerite Yourcenar, lorsque Sappho tente de se suicider et n'y parvient pas, tombe dans le filet en toute sécurité, le mythe de nouveau prend le dessus, le mythe de l'art, le mythe de l'artiste sauvé par l'exercice de sa profession d'artiste, tout comme dans un récit de *Nouvelles Orientales*, *Comment Wang-Fô fut sauvé* [...], le vieux peintre condamné à mort s'évade en disparaissant à jamais dans le paysage qu'il est en train de peindre... (RO, 151)

Le mythe de l'artiste sauve Sappho et, malgré sa chute calculée, le hasard la ramène dans le filet dont les mailles se distendent mais sous-tendent ce corps à l'abandon. Le corps de Sappho, par ce geste ultime, se libère des mailles d'un filet passionnel qui l'étouffe, pour retomber dans un autre filet moins contraignant mais dont les mailles vont, peu à peu, se

resserrer de nouveau. Le monde est une prison dans laquelle nous ne pouvons en somme que repousser les barreaux⁶⁷.

Sa chute oblique se heurte à une lampe pareille à une grosse méduse bleue. Étourdie, mais intacte, le choc rejette l'inutile suicidée vers les filets où se prennent et se déprennent des écumes de lumière; les mailles ploient sans céder sous le poids de cette statue repêchée des profondeurs du ciel. Et bientôt les manoeuvres n'auront plus qu'à haler sur le sable ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer. (OR, 1165)

Il est difficile, voire impossible, de ne pas comparer cette histoire de Sappho avec celle de Marguerite Yourcenar elle-même, qui, très bientôt, sera projetée sur la grève de l'Amérique du Nord. *Feux*, rédigé en partie sur le bateau d'André Embiricos et à Constantinople, purge - en partie du moins - Marguerite Yourcenar de son virus passionnel. Évidemment, la présence de cet autre dieu grec avec lequel, selon ses biographes, elle a eu une liaison, contribue certainement à lui faire oublier l'Hermès parisien. Elle dédiera d'ailleurs à Embiricos *Nouvelles orientales*, écrites pendant ses séjours en Grèce et dont la principale nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé*, explicite la fuite hors de ce monde grâce aux expressions artistiques, notamment la peinture.

C'est aussi pendant cette période méditerranéenne que Marguerite Yourcenar se met à faire la retranscription de ses rêves qui seront publiés par la suite sous l'intitulé *Les Songes et les Sorts*. Ils représentent surtout un contact avec une sorte de réalité transcendante, et, selon Cavazzuti, une « passerelle profondément ancrée dans l'esprit du rêveur et lancée au dehors de lui vers des univers inconnus » (Cavazzuti 5, 113), vers un ailleurs dans lequel l'individu n'a plus le parfait contrôle de ses actions.

« Les rêves, nous dit Jung, renferment des images, des constructions et des enchaînements d'idées qui ne sont point fabriqués à grands coups d'intentions conscientes. Ils prennent naissance spontanément sans que le Moi - la personnalité consciente - y contribue, et ils constituent et expriment ainsi une activité psychique soustraite à l'initiative et à l'arbitraire du conscient. » (Jung, 33) Les rêves peuvent aussi devenir un lieu privilégié, un refuge où l'homme peut se reposer.

Si ce monde larvaire et spectral, nous dit Hadrien, où le plat et l'absurde foisonnent plus abondamment encore que sur terre, nous offre une idée des conditions de l'âme séparée du corps, je passerai sans doute mon éternité à regretter le contrôle exquis des sens et les perspectives réajustées de la raison humaine. Et pourtant, je m'enfonce avec quelque douceur dans ces régions vaines des songes; j'y possède pour un instant certains secrets qui bientôt m'échappent; j'y bois à des sources. (EM, 1529)

Ce monde des rêves s'apparente le plus avec le sommeil définitif, le passage vers l'autre monde, un endroit « où le rêve répond à la réalité, et parfois la devance, où la vie et la mort échangent leurs attributs et leurs masques. » (OR, 427) Les rêves yourcenariens, qui « se subdivisent en groupes, en familles bien distinctes, pareilles aux provinces d'un pays mystérieux qu'on ne visiterait que les yeux fermés » (EM, 1533) et qui ont trait à l'ambition, à l'orgueil, à la terreur, à l'église, à la mort, et dont la principale caractéristique se rapporte à la couleur qui s'y retrouve, n'ont pas été transcrits par l'auteur en faisant référence à des théories psychologiques. Si la sculpture de soi ne peut sans doute pas être complètement élaguée de ce processus, elle ne demeure qu'une piste qui nous fait « constater l'importance d'un système d'images qui, s'il ne présage peut-être pas l'avenir du dormeur, révèle en tout cas son présent et son passé, et c'est d'ailleurs

dans la mesure où il avoue ce présent et ce passé qu'il risque le plus de prédire cet avenir. » (EM, 1539) Les rêves sont aussi un contact avec autrui, « une passerelle entre le 'je' et les autres. Entre l'unicité de la personne qui rêve et la pluralité des êtres réunis par le même code onirique comme il arrive dans la création littéraire où l'écrivain est le miroir où se reflète la multitude des personnages et des histoires du récit ». (Cavazzuti 5, 117) Ils sont aussi un contact avec le primitif qui loge en nous ou encore qui nous revisite. Jung s'est beaucoup servi du contenu des rêves de ses patients pour découvrir des pistes intéressantes quant à l'explication de leurs comportements et a constaté l'influence du soi qui, comme nous l'avons vu précédemment, est la somme du conscient, de l'inconscient et du moi. « L'influence du Soi se manifeste tout d'abord dans la nature particulière des éléments de l'inconscient qui, par exemple dans les rêves, viendront compenser et contrebalancer la situation consciente. » (Jung, 85) Rêves, songes, sont ainsi des composantes de la nature humaine. Ils nous font vivre d'autres expériences qui, quoique n'étant pas tout à fait la réalité, s'y apparentent ou à tout le moins l'influencent. Il y a des rêves cependant, ou seraient-ce des songes, qui se faufilent si près de notre existence que nous avons l'impression de rêver éveillé car la marge ou la frontière entre conscience et inconscience, entre fiction et réalité, semble s'embrouiller. « [U]n rêve, nous dit Jung⁶⁸, est un théâtre dont le rêveur est lui-même la scène, l'acteur, le directeur, l'auteur, le public et le critique. » (Pont 2, 103) Le récit d'*Une belle matinée* où Marguerite Yourcenar nous raconte la vie de Lazare, fils de son dernier personnage clé, Nathanaël, en est un exemple frappant. Lazare, nous mentionne Cavazzuti dans son analyse de la mythologie du moi dans *Les Songes et les Sorts*, « [e]nfant sans mère,

presque seul au monde - comme Yourcenar à l'époque de l'écriture des Songes - [...] renferme en lui, comme une nécessité, tous les personnages sans limites de temps ou d'espace, 'il était sans forme : il avait mille formes'. » (Cavazzuti 5, 119) En effet, le jeune Lazare rêve ou songe⁶⁹, ou songe tout éveillé ou encore nous décrit la réalité lorsqu'il pense⁷⁰ aux nombreuses existences que son futur métier d'acteur lui donnera l'occasion de vivre, et ce, après que le directeur d'une troupe d'amateurs lui eût offert de tenir le rôle d'Orlando. Il jouera ou s'imagine qu'il le fera, toute une panoplie de rôles, autant féminins que masculins, représentant les différentes étapes de la vie ou encore de ce que Carmen Ana Pont nomme les différents âges dans son article fort intéressant "Le rêve de Lazare". Par exemple, 'le premier âge (ou l'enfance dépassée), renvoie au théâtre du monde; le deuxième âge (ou l'initiation au théâtre), où l'enfant apprend à être quelqu'un d'autre; le troisième âge (ou l'expérience de l'amour), où des rôles comme Orlando, Roméo, la Duchesse de Malfi, pourront être joués; le quatrième âge (ou le pouvoir), où vers la quarantaine, il deviendra César, la Reine de Danemark, Lady Macbeth; le cinquième âge (ou la justice), où vers la cinquantaine, il tiendra le rôle de vrais vieux, comme Adam ou Shylock; le sixième âge (ou la sagesse), où il pourra jouer Prospéro l'Enchanteur, un quasi-dieu sans âge; et, finalement, le septième âge (ou la marginalité), où ayant atteint la sagesse, il pourra se contenter d'observer en marge car il saura tous les rôles.' (Pont 2, 89-93) Ce court récit yourcenarien, en passant par le théâtre et par le songe, nous réfère aussi à la caractéristique empathique décrite au deuxième chapitre par Mead où les prises de rôles permettent aux individus de faire l'expérience de circonstances étrangères aux leurs, de mieux comprendre les autres en oubliant leur ego.

Capusan, dans son analyse du moi théâtral chez Marguerite Yourcenar, soutient pertinemment que « [l]e moi théâtral veut dire, en dernière instance, la capacité du 'je' de se multiplier dans les acteurs d'une existence-théâtre ou danse, de se mirer dans le regard de l'Autre. Capacité de se manifester, de crier sa vérité dans un discours animé par un souffle unique qui gronde dans l'Éternité. » (Capusan, 159, 160) Évidemment, la prise de ces jeux de rôles se produit la plupart du temps lorsque l'individu est éveillé et conscient du processus par lequel l'imagination nous amène à prendre la place d'autrui et à ressentir ses émotions, processus décrit par Smith au deuxième chapitre. Ces jeux de rôle font également émerger de soi toute une gamme de possibilités infinies, nous dit Marguerite Yourcenar, et qui sommeillent au fond de l'être « mais en vrac en quelque sorte, ce n'est pas encore arrangé, composé, et nous ne savons pas encore ce qui est nous, ça se développe un peu à la fois, comme une photographie. » (RA, 1)

Les rêves sont ainsi l'une des composantes qui nous font intrinsèquement percevoir la relation qui existe entre le conscient et l'inconscient et entre soi et l'autre-que-soi. Ils nous amènent à concevoir l'existence de cet autrui lointain, complexe et parfois magique et qui échappe, dans la plupart des cas, à notre contrôle.

REPRÉSENTATION 2 :

Les Parques



Les Parques est un tableau de Mossa et est exposé au musée de Nice.

Cette représentation se retrouve à l'adresse Web suivante :

<http://perso.orange.fr/manna/Mossa/a4.jpg>

Une Parque à l'action

Les Parques, au nombre de trois, sont des personnages mythiques habituellement associés à la mort. Selon Ballastra-Puech dans son analyse du mythe des Parques, elles sont la plupart du temps représentées « sous les traits d'une jeune fille, d'une femme d'âge mûr et d'une vieille femme » (Ballastra-Puech, 82), des fileuses, dont le rôle consiste à couper le fil qui retient les gens à la vie ou encore à « annonce[r] le destin de l'enfant qui vient de naître. » (Ballastra-Puech, 86) Les Parques ont aussi été associées dans le passé (1466) à « trois parcs dans lesquels trois aveugles, l'Amour, la Fortune et la Mort font danser les hommes. » (Ballastra-Puech, 72) Ce mythe fut aussi utilisé chez Pétrarque lors de la description de la mort de Laure qui se fait couper un cheveu par la Mort. « On reconnaît là, nous dit Ballastra-Puech, un motif mythique d'origine grecque : la Mort a pour attribut un poignard avec lequel elle coupe un cheveu de sa victime pour la consacrer aux dieux infernaux. » (Ballastra-Puech, 75)

L'illustration de Mossa⁷¹, reproduite à la page précédente, et incluse parmi d'autres figures des Parques dans le texte de Ballastra-Puech, renferme, selon nous, les meilleurs éléments des différentes versions du mythe. La roue contenant le fil à tisser, le livre du destin, les trois Parques qui, cette fois-ci, semblent à peu près du même âge et d'énormes ciseaux avec lesquels l'une des Parques s'apprête à couper le fil. Si les ciseaux remplacent sur cette reproduction le poignard de la légende grecque, ces derniers seront remplacés par un revolver dans l'épisode yourcenarien. En effet, la passion yourcenarienne qui se jumelle à celle de Sophie dans le *Coup de grâce*, ne sera éteinte que par la déflagration produite par l'arme d'Éric dont nous verrons, sous peu, les effets.

Les séjours de Marguerite Yourcenar en Grèce sont entrecoupés de voyages en Europe, notamment à Paris, où l'auteur retrouve ses anciennes habitudes, les sorties nocturnes dans des bars à la recherche d'êtres sensuels ou encore la proximité de ses éditeurs, dont l'Hermès qui, malgré *Feux*, continue tant soit peu à la hanter. Elle établit son quartier général à l'hôtel Wagram, rue Rivoli, d'où, en recevant ses amis, elle parvient à rester vivante dans le monde littéraire. C'est aussi à cet endroit que le destin ou encore le hasard, place sur son passage, Grace, une femme qui changera, dans une large mesure, le cours de son existence. Nous savons que Marguerite Yourcenar avait une haute estime pour le hasard qu'elle considérait presque comme « le doigt de dieu ». (RA, 5) Il fallait, selon elle, le suivre avec élan. « [J]e crois à l'énorme part de hasard en tout. Et par 'hasard' j'entends l'entrecroisement d'événements aux causes trop complexes pour que nous puissions les définir ou les calculer ». (YO, 148) Et notons ici que le hasard pour un Michel Onfray « permet l'imperceptible avec lequel se fait toujours l'essentiel [... et c'est aussi] le regard dans cette direction, à ce moment, plutôt que dans une autre; c'est une présence à cet endroit, et pas ailleurs, en cet instant, et à nul autre moment. » (Onfray 1, 113) Ce premier contact entre Marguerite et Grace sera suivi de plusieurs autres où, notamment, elles entreprendront un voyage de quelques semaines en Europe. « [E]lles débarquent en Sicile et entament un périple, de six mois, qui passe par Gênes, Florence, Rome, Venise et les Dolomites. Ensuite Marguerite fait découvrir la Grèce à sa nouvelle compagne ». (Goslar 1, 137) Finalement, Marguerite rejoindra Grace à l'Université Yale pour une visite de quelques mois en 1937. Ce dernier voyage contribuera certes à éloigner, une fois de plus, Marguerite d'Hermès. Cependant,

l'Europe occupe une place trop importante dans la vie de l'auteur pour qu'elle renonce complètement à y vivre. En fait, Marguerite Yourcenar a beaucoup d'intérêt pour le groupe qu'elle fréquente à Athènes, dont tout particulièrement une certaine déesse grecque nommée Lucy K. avec laquelle elle aurait eu, selon ses biographes, des relations intimes. « Plusieurs photographies de Marguerite et de Lucy marchant dans la neige témoignent de ce séjour [en Autriche], et il est impossible de se méprendre sur les relations de ces deux femmes. » (Savigneau, 2009) Pour sa part, Michèle Goslar ajoute que « [d]'autres raisons peuvent la pousser à séduire Lucia. Tout d'abord, elle prouve, et se prouve, son pouvoir de séduction sur les femmes, ensuite, elle se venge des hommes qui aiment les hommes [...] puisque Lucia est mariée à un homosexuel, et l'on sait la fascination qu'exerce, sur Marguerite Yourcenar, une telle situation. » (Goslar 1, 146) À la lumière de cette dernière remarque de Goslar et après la rédaction yourcenarienne du mythe de Sappho, nous aimerions ici émettre une troisième hypothèse amoureuse à savoir la possible triple identité (Fraigneau-Embiricos-Lucy K.) de l'amour impossible de Marguerite Yourcenar. Ce faisant, il faut reconnaître d'emblée que nous extrapolons du biographique à partir du littéraire. En effet, comme nous venons tout juste de le constater, la description du mythe de Sappho dans *Feux* nous a fait voir la force avec laquelle Sappho souffre de la perte de sa bien-aimée, Attys, qui l'a quittée pour aller rejoindre un homme. Et comme nous pouvons le supposer à la suite des dires de Josyane Savigneau, à l'effet qu'il y a eu contact charnel entre ces deux femmes, les commentaires de la secrétaire de Marguerite Yourcenar prennent une connotation supplémentaire. Nous nous rappellerons qu'elle avait mentionné à Michèle Goslar qu'elle doutait que l'identité

de Fraigneau soit la bonne car il n'y avait pas, semble-t-il, eu de relations sexuelles entre eux. Or, ne serait-il pas possible que la fascination de Marguerite Yourcenar pour Lucy se soit transposée vers ces hommes beaux et sveltes à l'instar de Sappho qui recherchait chez la gent masculine le souvenir obsédant d'Attys?

Comme *Feux* ne réussit pas à purger à fond la passion de Marguerite Yourcenar pour ce Hermès, elle se doit de réfléchir à la façon de rayer à jamais ce nom imprégné dans sa mémoire, notamment en se et en lui donnant le coup de grâce. *Le Coup de grâce* est l'histoire de deux jeunes hommes et d'une jeune fille. Cette dernière, Sophie, est amoureuse d'Éric qui, en revanche, est lui-même attaché au frère de Sophie, Conrad. Encore ce triangle à trois où la femme est mise de côté, et surtout, où la femme prend un intérêt démesuré ou mal placé pour ces hommes qui ne la préfèrent pas. Il est difficile de ne pas faire l'analogie entre l'histoire de Sophie et celle Marguerite Yourcenar elle-même. Brian Gill, en analysant l'altérité dans *Le Coup de grâce*, l'a d'ailleurs bien remarqué : « [L]e triangle amoureux dans *Le Coup de grâce* - Éric est amoureux de Conrad, mais aimé par la soeur de celui-ci - ressemble en tout point à un triangle réel où venait de figurer Yourcenar elle-même quelques années avant d'écrire son roman - l'homme de lettres André Fraigneau était amoureux d'un certain Boudot-Lamotte, mais aimé par Yourcenar. » (Gill 2, 54) En effet, Sophie s'acharne à séduire un homme qui préfère son frère et qui, singulièrement, refuse ses avances. « Je n'eus plus, mentionne Éric, devant moi qu'un visage aux muscles tendus, qui se crispait pour ne pas trembler. Elle atteignait d'emblée à la beauté des acrobates, des martyres. L'enfant s'était haussée d'un tour de reins jusqu'à la plate-forme étroite de l'amour sans espoir, sans réserves et

sans questions : il était certain qu'elle ne s'y maintiendrait pas longtemps. » (OR, 102, 103) C'est une Sophie enflammée qui vit une crise passionnelle, qui tente de se venger d'Éric en se donnant à d'autres soldats qu'elle n'aime pas afin de le rendre jaloux, qui supplie presque, et qui finalement passe à l'ennemi en guise de punition infligée non seulement à Éric mais à tous les siens. « Ah! [...] vous me dégoûtez tous... » (OR, 133) dit-elle à Éric juste avant son départ. « On aurait dit une fontaine crachant de la boue » (OR, 133) et qui en a assez de ce petit jeu passionnel dans lequel elle ne fait que se blesser. Le coup de grâce survient, selon nous⁷², lorsque Sophie, qui est capturée en compagnie de soldats ennemis par la troupe d'Éric, demande que ce soit Éric lui-même qui la descende de sang-froid. « Elle ordonne... Mademoiselle demande... Elle veut que ce soit vous... » (OR, 156) Par ce geste, Marguerite Yourcenar meurt pour ainsi dire en compagnie de Sophie, elle met un terme à cette aventure davantage rêvée que vécue, et elle coupe ce cordon la rattachant à Hermès tout à fait à la manière des Parques.

Une seconde fois, l'écriture contribue à cicatrifier une plaie yourcenarienne, à évacuer ce venin paralysant et à libérer Marguerite Yourcenar de la toile, ou encore du labyrinthe passionnel. Cette façon de mourir de la main de l'aimé fait aussi référence au mythe dans la mesure où il s'apparente à l'histoire de Phèdre écrite par Sénèque. C'est du moins ce que nous précise Rémy Poignault dans son article "Sur les traces de Sénèque dans *Qui n'a pas son Minotaure?*" : « Dans la *Phèdre* de Sénèque, l'héroïne voudrait devenir, au sens propre, la victime d'Hippolyte et elle souhaite mourir de la main de l'être aimé quand celui-ci, horrifié par l'aveu qu'il vient d'entendre, dégaine son glaive ». (Poignault 7, 225) C'est ainsi que faire mourir une partie de soi par

la main de l'autre que l'on aime et qui ne nous aime pas, a une double fonction : ce geste délivre Marguerite Yourcenar tout en enchaînant Hermès. Tuer une femme dont on refuse l'amour, ne peut qu'engendrer une prise de conscience d'où la culpabilité ne peut être totalement absente. « J'ai compris depuis, nous dit Éric, qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes. » (OR, 157) D'ailleurs, en mentionnant dans ses Mémoires la visite que son père avait faite au père de sa première femme Berthe, Marguerite Yourcenar relate une anecdote où le baron Loys de L*** tue un chien dont les jappements l'accablent. « En fait, nous dit-elle, le baron, en commettant ce meurtre, avait sans doute tiré sur soi-même. » (EM, 1212) Cette opinion peut, selon nous, tout aussi bien s'appliquer à la situation d'Éric et de Sophie tout comme à celle de Marguerite Yourcenar et de ce Hermès.

Une nouvelle direction

À l'aube de la deuxième guerre mondiale, Marguerite Yourcenar tourne une page fort bien remplie de son existence en décidant de traverser l'Atlantique afin de fuir les conflagrations à venir, ce qui lui permettra de s'ouvrir à de nouvelles expériences qui viendront parfaire sa sculpture et lui montreront un autrui complexe, différent et divers, dont elle s'occupera de plus en plus avec un élan salvateur. La priorité accordée à la sculpture de soi à laquelle nous renvoie la figure du *Condottiere Colleoni*, fera de plus en plus de place à l'autre-que-soi, à la figure du *Cavalier polonais*, et à l'approfondissement de la sympathie.

-
- 44 Cité par Marguerite Yourcenar au début de *L'Oeuvre au Noir*. (OR, 559)
- 45 « La voie de l'individuation signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le moi d'« individuation », par « réalisation de soi-même », « réalisation de son Soi. » (Jung, 115)
- 46 C'était, selon Marguerite Yourcenar, « l'arme secrète des lamas tibétains. » (EM, 403)
- Notons par ailleurs que les adeptes des religions orientales en viennent probablement à oblitérer un jour leur moi pour passer au soi, mais n'oublions pas qu'ils se préoccupent - et presque exclusivement - de ce moi pendant la majeure partie de leur existence.
- 47 La représentation du *Condottiere Colleoni* à la page 73 se retrouve à :
<http://www.paradoxplace.com/Insights/Equestrian/Equestrians.htm>
- 48 (<http://condottiero.free.fr>)
- 49 « Verrocchio was a Florentine sculptor and painter who is ranked second only to Donatello among the Italian sculptors of the Renaissance. Andrea del Verrocchio was born in 1436 and died in 1488. Andrea Verrocchio's real name was Andrea di Michele di Francesco di Cioni. Verrocchio was a great goldsmith, sculptor, painter, bell-caster, musician, geometrician, and a cannon caster. He was great at all of these things. Verrocchio opened his own school and taught all of the arts to Leonardo, Botticelli, Lorenzo di Credi, and Perugino. »
<http://www.yesnet.yk.ca/schools/projects/renaissance/verrocchio.html>
- 50 Voir pour plus de précisions *La sculpture de soi* de Michel Onfray où, à partir de l'introduction et tout au long des chapitres subséquents, il souligne les qualités du Condottiere.
- 51 Selon la légende, les Parques, fileuses, au nombre de trois, s'affairaient à couper les fils qui rattachaient les humains à la vie ou encore « annonçaient le destin d'un enfant à naître. » La puissance de leur pouvoir les faisait craindre par les hommes. Nous traiterons ce sujet plus avant dans ce chapitre. Voir pour plus de renseignements, Ballestra-Puech, Sylvie, "Le mythe des Parques, un exemple de dialogue entre le texte et l'image" dans *Mythes et littérature*. Paris: PUPS, 1994: 69-86.
- 52 « There is evidence that 1- and 2-day-old infants will cry in response to the sound of another infant's cry. Furthermore, this reactive cry is not a simple imitative vocal response lacking an affective component. Rather, it is vigorous, intense, and in all observable respects resembles a spontaneous cry. [...] [T]he findings indicate that exposure to a cue of distress in another infant produces distress in the newborn. There is also evidence that crying continues to be the predominant response to another's cry throughout the first year, and that as this cry diminishes

- there is a corresponding increase in more mature empathic reactions as well as in overt attempts to comfort the victim. » (Hoffmann 2, 129, 130)
- 53 « Chez les personnalités supérieures, une plénitude affective, débordant, semble s'épanouir sur les êtres ou même sur les choses de l'ambiance [...]. Cette sensibilité sympathique raffinée, secondée par un puissant effort de compréhension ou par un mouvement d'amour leur permet de pénétrer jusque dans les émotions et les manières d'être les plus subtiles de l'entourage. » (Ochanine, 90)
- 54 Bouson explicite la théorie de Heinz Kohut (1913-1981) sur la psychologie du soi. « Kohut's theory of the *bipolar self* distinguishes between two aspects or poles of the self, which first emerge in the earliest stages of life: the *grandiose-exhibitionistic* and the *idealizing*. » Voir l'article de Bouson "Kohut's Psychology of the Self, Empathy, and the Reading Process", dans *The Empathic Reader*, Amherst: UMP, 1989, p. 14.
- 55 En effet, plusieurs écrits ont vigoureusement pointé Marguerite Yourcenar du doigt pour ses dires, tout particulièrement Pascale Doré dans *Yourcenar, ou, le féminin insoutenable*, en oubliant qu'elle n'avait pas manqué des soins d'une mère *per se* mais les soins de sa mère biologique, et qu'elle n'avait pas, en outre, universalisé ses propos.
- 56 « Je crois que l'erreur du féminisme moderne, nous dit Marguerite Yourcenar, naturellement entendons-nous, s'il s'agit de donner aux femmes les mêmes salaires qu'aux hommes, ou à mérite égal, c'est-à-dire avec la même force musculaire ou le même talent pour programmer des ordinateurs, alors très bien. [...] Seulement, ce que je trouve grave, c'est que la femme dans ce qu'elle croit sa révolte, en réalité est excessivement moutonnaire, qu'elle appartient d'autant plus à *l'establishment* si l'on peut dire qu'elle se révolte davantage et qu'elle finit par se donner comme idéal un monsieur qui s'en va, avec sa serviette sous le bras, tous les matins au bureau. Ça, ça ne me paraît pas heureux. Et ensuite, une espèce de propagande à créer une sorte d'hostilité entre l'idée homme et l'idée femme, une certaine rancoeur, etc.; que la femme s'imagine, ou qu'on lui a fait croire, qu'elle était toujours la victime, comme par exemple, dans le passé, ce que je ne crois pas vrai, et que l'idée que l'homme en tant qu'homme est nécessairement plus heureux et a une existence plus rose que la femme, me paraît assez grotesque. Enfin, il y a beaucoup d'hommes qui ne sont pas si heureux que ça. Et par conséquent, je trouve que nous sommes là dans un axe qui n'est pas tout à fait celui du réel. » (RA, 1)
- 57 Michel de Crayencour avait rencontré Jeanne lors de son mariage avec Fernande.
- 58 Jeanne de Reval est le pseudonyme donné par Marguerite Yourcenar à Jeanne de Vietinghoff lors de la rédaction de ses Mémoires.
- 59 Marguerite Yourcenar confie à Matthieu Galey qu'elle a été influencée par Nietzsche et son amour du lointain. « Je crois par exemple qu'on ne peut pas donner trop de place à l'influence de Nietzsche [...] qui a une certaine manière de

-
- considérer les choses, à la fois de très près et de très loin, lucide, aiguë, et en même temps presque légère. » (YO, 50)
- 60 Elle ajoute que « [l]e jour où les quelque vingt-six signes de l'alphabet ont cessé d'être des traits incompréhensibles, pas même beaux, alignés sur fond blanc, arbitrairement groupés, et dont chacun désormais constitue une porte d'entrée, donne sur d'autres siècles, d'autres pays, des multitudes d'êtres plus nombreux que nous n'en rencontrerons jamais dans la vie, parfois une idée qui changera les nôtres, une notion qui nous rendra un peu meilleurs, ou du moins un peu moins ignorants qu'hier. » (EM, 1345, 1346)
- 61 Yourcenar, Marguerite. *Sources II*. Paris: Gallimard, 1999: 222, 223.
- 62 Matthieu Galey nous précise qu'« elle a vécu de plain-pied avec les hommes de l'Antiquité, dès l'âge de douze ans : 'Ils étaient vivants, bien sûr. Je ne distinguais pas ces gens-là des gens que je connaissais'. » (Galey 2, 72)
- 63 C'est nous qui soulignons.
- 64 Marguerite Yourcenar a aussi écrit dans *Sixtine* : « Nous aimons, parce que nous ne sommes pas capables de supporter d'être seuls. » (EM, 285)
- 65 Hadrien nous mentionne : « Je n'ai jamais été l'ennemi de la sortie volontaire; j'y avais pensé comme à une fin possible. [...] Ce problème du suicide, qui m'a obsédé depuis, me semblait alors de solution facile. » (OR, 411)
- 66 Sappho est l'un des mythes auxquels Marguerite Yourcenar fait référence dans *Feux*, aux côtés de Marie-Madeleine, Phédon, etc.
- 67 En parlant de son demi-frère Michel, Marguerite Yourcenar a émis le commentaire suivant : « Il m'enviait ma liberté qu'il s'exagérait du reste; la vie a bientôt fait de recréer des liens, prenant la place de ceux dont on se croyait débarrassé; quoi qu'on fasse et où qu'on aille, des murs s'élèvent autour de nous et par nos soins, abris d'abord, et bientôt prison. » (EM, 1138)
Zénon avait aussi mentionné dans *L'Oeuvre au Noir* : « On n'est pas libre tant qu'on désire, qu'on veut, qu'on craint, peut-être tant qu'on vit. » (OR, 693)
- 68 Traduction par Pont des commentaires de Jung dans *Dreams*. Princeton: PUP, 1974, p. 52.
- 69 « Selon la classification que les anciens faisaient de l'expérience onirique, nous sommes face à un 'songe' qui signifie l'avenir et non pas face à un 'rêve' qui signifie lui, la vie présente. » (Pont 2, 102) Source: Artemidore, *La Clef des songes*, trad. A.J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique, J. Vrin, 1975, p. 19.
- 70 Lazare est, selon Marguerite Yourcenar, « un enfant qui rêve en quelque sorte sa vie tout entière avant de l'avoir vécue. Et arrivera-t-il à l'âge où il pourra la vivre ou est-ce simplement une vision? » (RA, 1)
- 71 Gustav Adolf Mossa (1883-1971) a vécu à Nice. Il a réalisé « 40 oeuvres symbolistes entre 1904 et 1918 comprenant toutes les aquarelles très peu montrées, ainsi qu'une présentation de 20 aquarelles truculentes des projets de maquettes de chars de Carnaval. » L'aquarelle *Les Parques* (1917) est dans la collection du Musée des beaux-arts de Nice. <http://www.musee-beaux-arts->

[nice.org/](http://www.nice.org/) -

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/ccmf/fr/decouvrir/themes/carnaval.htm>

La représentation des trois Parques à la page 114 se retrouve à :

<http://perso.wanadoo.fr/manna/Mossa/a4.jpg>

- 72 Mais, selon Marguerite Yourcenar, ce coup de grâce est offert à Éric lorsqu'il tire sur Sophie. En effet, il avait voulu tirer sur Conrad lors de son agonie mais il n'avait pu le faire. « Elle respirait un peu trop vite, et je m'accrochais à l'idée que j'avais désiré achever Conrad, et que c'était la même chose. » (OR, 157)

CHAPITRE QUATRIÈME

La sympathie yourcenarienne

*L'homme est l'instrument
d'une puissance supérieure,
comme un vase trouvé digne
de recevoir un contenu divin⁷³.*

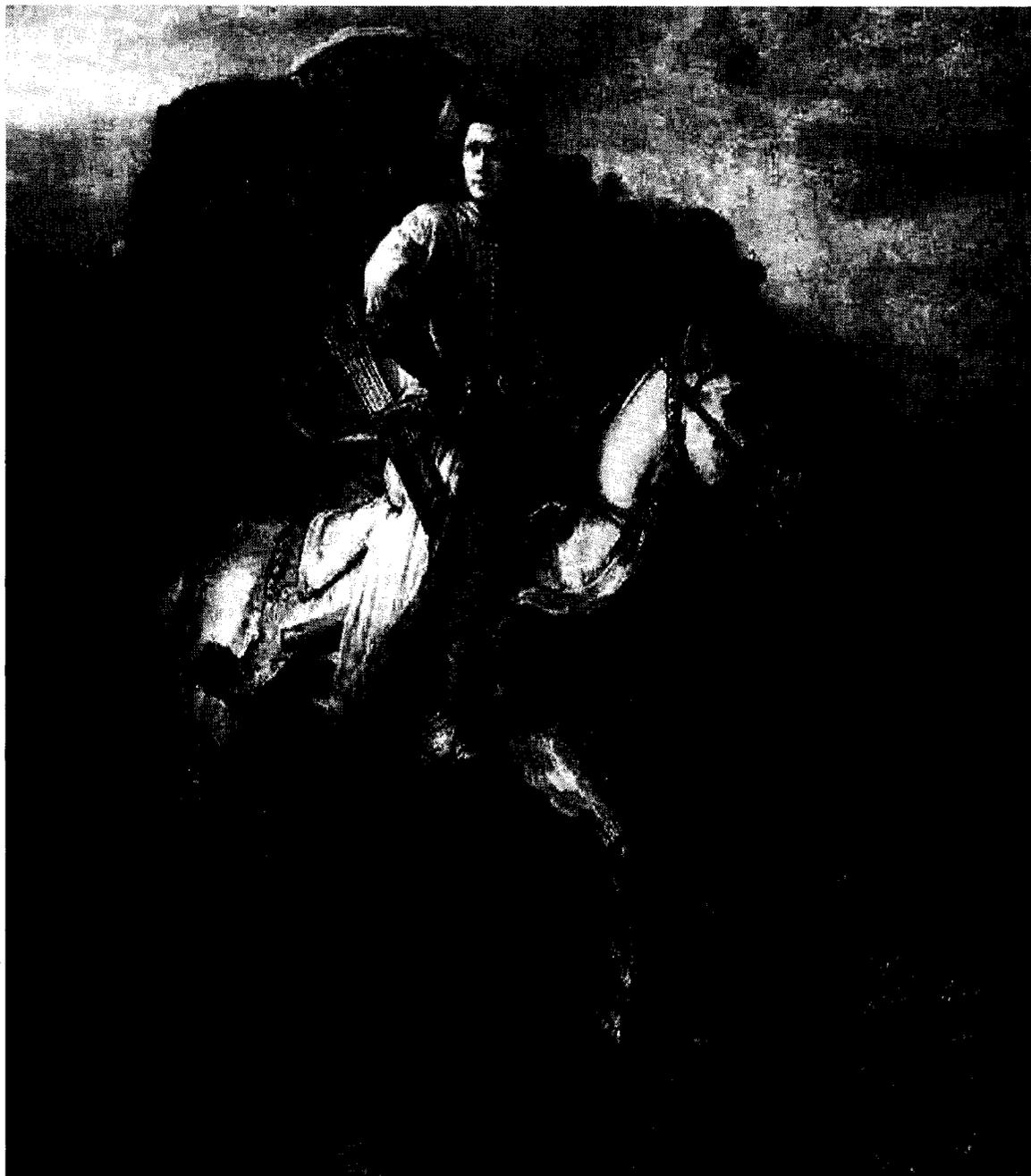
Goethe

Ce chapitre sera consacré à l'analyse de la sympathie dans l'univers de Marguerite Yourcenar, tout particulièrement à partir de sa venue définitive aux États-Unis en 1939, jusqu'à son décès en 1987, à l'Île-des-Monts-Déserts, dans le nord-est du Maine. La sympathie sera présente dans les rapports entretenus par Marguerite Yourcenar avec un autrui proche et lointain, notamment sa compagne Grace, ses amis, et ses étudiantes et collègues de travail. Ensuite, nous la retrouverons dans l'acte d'écrire, qui est la toile de voûte de l'existence yourcenarienne, là où les concepts trouvent leur unité dans un univers construit, qui, loin d'être étanche, est en fait éminemment ouvert sur les aléas, les défis et les apories de la vie; puis, nous repérerons la sympathie dans l'engagement de Marguerite Yourcenar envers la protection et la défense de la flore et de la faune et, en dernier lieu, dans les interstices de son héritage composé de ses Mémoires, de ses entretiens et de sa correspondance dans lesquels elle nous communique ses vues sur l'humanité, sur son oeuvre, sur son vécu et sur celui de ses personnages. Nous verrons ainsi que la sympathie prend plusieurs formes, notamment la sympathie-harmonie, la sympathie-contrainte, la compassion, l'empathie, la fusion affective à identification hétéropathique et idiopathique et la projection artistique, formes diversifiées qui rendent bien compte du caractère non exclusif d'appartenance chez Marguerite Yourcenar et de la richesse universelle contenue dans son oeuvre. Précisons, toutefois, que la sculpture yourcenarienne ne restera pas à proprement parler extérieure au processus de

sensibilisation à la sympathie, à sa reconnaissance et à sa valorisation. En effet, Marguerite Yourcenar continuera de polir sa sculpture grâce aux nombreux voyages effectués suite à ses succès littéraires. « [L]e voyage, selon l'auteur, est à la fois une prouesse physique [...], une expérience esthétique personnelle, et un moment de contact avec le sacré. » (EM, 693) Ce contact avec l'autre, pris presque absolument, qui continue à nous faire découvrir nos infinies possibilités et qui nous apprend à mieux percevoir et respecter les vues de nos semblables.

REPRÉSENTATION 3 :

Le Cavalier polonais



Le Cavalier polonais est un tableau peint par Rembrandt et est exposé à la Galerie Frick à New-York.
Cette représentation peut être trouvée à l'adresse Web suivante :
http://www.geocities.com/uttamkumar44/rembrandt_polish_rider.jpg

Le Cavalier polonais⁷⁴

Comme nous l'avons fait au début du chapitre précédent, nous allons analyser succinctement la représentation d'un cavalier, le *Cavalier polonais*, afin, dans un premier temps, de mieux situer l'un des moments clés dans l'existence yourcenarienne, à savoir la décision de se diriger vers les États-Unis à l'aube de la deuxième guerre mondiale, et, dans un deuxième temps, afin de mettre en évidence une autre facette de la qualité d'artiste chez Marguerite Yourcenar, soit son intérêt pour l'excellence, la beauté et la dignité face aux difficultés de l'existence.

Le tableau du *Cavalier polonais*, peint par Rembrandt au 17^e siècle, fait partie de la collection Frick de New York. L'originalité de l'oeuvre a cependant été mise en doute par certains critiques qui ont récemment émis l'hypothèse que cette toile serait plutôt attribuable à l'un de ses étudiants, Willem Drost. Cette hypothèse n'a toutefois pas encore été retenue, ni par la *Foundation Rembrandt Research Project*⁷⁵, ni par la *Frick Collection* de New-York, qui, dans une correspondance, nous révèle que « *The Frick Collection* still considers 'The Polish Rider' as a work by Rembrandt⁷⁶. » L'identité du Cavalier n'a pas été établie avec certitude mais, selon la *Frick Collection*, elle pourrait, entre autres, se rapporter à un ancêtre de la famille polonaise Oginski, au fils prodigue de Gysbrech van Amstel, à un héros de l'histoire médiévale néerlandaise ou à un soldat du Christ⁷⁷. Ce tableau, où nous apercevons le *Cavalier polonais* placé au centre d'éléments appartenant à une situation critique et où il dégage une attitude fière et sereine au coeur du danger, confère à la scène une signification plus immédiate et vivante que la représentation du *Condottiere Colleoni*, décrite au début du précédent chapitre, où la

sculpture de Verrochio nous présente un visage enveloppé dans un casque et où l'ensemble de sa physionomie se situe hors contexte (il n'est pas sur un champ de bataille). Marguerite Yourcenar a été fascinée par la peinture de Rembrandt dont les tons ombragés placent la scène à l'aurore ou au crépuscule. Elle a aperçu cette toile pour la première fois en 1937 à la Galerie Frick de New York. Elle s'est prononcée à quelques reprises sur l'excellence de ce tableau. Par exemple, dans une lettre à Georges de Crayencour, elle déclare : « l'admirable Galerie Frick de New York, où se trouve l'un des plus beaux Rembrandt du monde » (LA, 654); ensuite, par l'intermédiaire d'Éric, héros du roman *Le Coup de grâce*, qui réfléchit à la vie de son ami Conrad :

Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semble flairer le malheur. (OR, 146)

Josyane Savigneau, biographe de l'auteur, nous apprend également dans *L'invention d'une vie*, que « le fameux *Cavalier polonais* de Rembrandt, [fut] l'un des tableaux de sa vie. » (Savigneau, 629) Le *Cavalier polonais* se tient droit sur son cheval blanc au beau milieu d'une campagne dévastée. L'arrière-pays représente un ciel enflammé et une fortification aux empreintes du Parthénon d'Athènes. Nous percevons dans l'attitude de ce visage posé, seul dans l'immensité de la plaine et qui dégage un air de dignité au cœur des épreuves, un être qui est à la croisée des chemins et dont la réussite ou l'échec de son avenir repose sur sa décision de tourner à gauche ou à droite. La position de sa main

droite, placée fermement à la hanche, nous indique, en effet, une attitude réflexive mais confiante. De son regard attentif qui scrute l'horizon, se perçoit un esprit qui pense à ce qui vient de se passer et à ce que sera son destin selon la route choisie. Le cavalier fait corps avec son cheval, ils ne sont pas seulement compagnons, mais frères dans l'action. Sa main gauche serre fortement la bride et, pendant un bref instant, cavalier et cheval semblent suspendus dans le temps et dans l'espace ou encore « enfermés [...] dans une tranche du temps » (RO, 23), moment bref et critique sous-tendu par la conservation de soi. Nous croyons que Rembrandt a su capter et fixer à tout jamais l'instant critique éphémère d'un soldat courageux dont le sang-froid et l'intelligence vont le propulser vers un avenir meilleur. Nous ne sommes d'ailleurs pas étonnés que Marguerite Yourcenar ait été fascinée par cette peinture de Rembrandt qui place le héros à la croisée des chemins. En effet, Marguerite Yourcenar croyait que « chaque action, même la plus petite, ouvre ou ferme une porte⁷⁸ ». (YO, 57) Ce tableau a peut-être aussi été le lieu où Marguerite Yourcenar s'est transformée en Cavalière selon une logique qui se rapproche de celle que Lipps appelle une projection et dont nous avons parlé au deuxième chapitre. Ce n'aurait incidemment pas été la première fois qu'une tentative de cette envergure (se projeter ou s'infiltrer dans une peinture) eût été tentée par notre auteur. Elle le fit, nous l'avons vu, par l'entremise de Wang-Fô et de son disciple Ling, dans l'une des *Nouvelles orientales*, composées au début des années trente, *Comment Wang-Fô fut sauvé*. C'est en effet au cours de cette histoire que Wang-Fô, peintre qui déplaît à l'empereur, et Ling, qui a tout laissé pour l'accompagner, se projettent dans la peinture de Wang-Fô⁷⁹ et, en prenant

place dans une barque, s'enfuient sur une mer calme et abstraite des affres de la réalité de ce monde. Dans une analyse fort judicieuse, Kronegger note :

We see Wang-Fo and his disciple vanish forever on the jade-blue sea that Wang had just created. They became a part of the natural rhythm of the sea, because they knew how to lose themselves in nature's painting. The final contemplation of the painting transcends the limits of art. Its perfection, here, belongs to the marvelous and miraculous order of the Taoist legend and is as enigmatic as Greek myth. Wang-Fo's creation is sacred, an art that gives us the assurance that the world holds a secret, which art transmits but does not disclose. (Kronegger, 13)

Il n'est certes pas impossible que Marguerite Yourcenar se soit ainsi projetée⁸⁰ dans le tableau de Rembrandt, qu'elle ait pris, ne serait-ce que pour quelques instants, la place de ce *Cavalier polonais*, et qu'elle ait parfois prédit, vécu ou revécu cet instant crucial d'une prise de décision qui engage tout l'avenir, geste qui la fera passer d'un continent à l'autre. La contemplation de ce tableau met également en évidence la nature artistique de Marguerite Yourcenar. « Artiste elle-même, elle prise l'art; créatrice elle-même, elle respecte la création », soutiennent les Farrell dans leur article "L'artiste : dieu d'un monde intérieur". (Farrell 3, 20) Son intérêt pour les musées et les peintres, dont Rembrandt, date de ses premières années. Elle aime tout particulièrement la mouvance qui se dégage de ses oeuvres, mouvance qui habite Marguerite Yourcenar elle-même. En effet, Rembrandt « a prouvé, comme personne avant ou après lui, l'incessant changement et l'incessant passage, les séries infinies qui constituent chaque homme, et en même temps ce je ne sais quoi d'indéniable qu'est le *Soi*, presque invisible à l'oeil, facile à oublier ou à nier, cette identité qui nous sert à mesurer l'homme qui change » (EM, 568); de

l'homme qui est en constante évolution, qui chemine vers le soi et qui ainsi peut graduellement se rapprocher d'autrui.

Carrefour atlantique

Installée sur le pont du paquebot qui l'amène vers l'Amérique, Marguerite Yourcenar regarde d'un oeil attentif le passé et d'un oeil pensif et interrogateur l'avenir. Elle est presque au mitan de son existence et, encore une fois, se retrouve aux frontières des choses. Incidemment, Bernard Pivot en faisait la remarque à Marguerite Yourcenar lors de son entretien en 1979.

J'ai été frappé, lui dit-il, en réfléchissant sur tous vos livres, à votre vie. C'est qu'il me semble que vous êtes toujours aux frontières des choses. D'abord, vous êtes née à la frontière de la France et de la Belgique. Ici, dans cet État du Maine, [vous êtes] à l'extrême frontière au nord-est des États-Unis, pas loin de la frontière du Canada. [...] Mais vous, qu'est-ce que vous êtes allée chercher de l'autre côté des frontières? Eh bien justement, de répondre Marguerite Yourcenar, ce dépaysement qui nous permet de juger, ce coup d'oeil. (NR)

Et cette traversée lui permet certes d'avoir ce coup d'oeil qui scrute les secrets de l'avenir et d'occuper le poste d'observateur du spectateur impartial smithien, figure théorique mais tellement actuelle dans l'univers yourcenarien.

Ce départ lui donne aussi l'occasion de fuir, grâce à l'instinct de la conservation de soi⁸¹, les tocsins de la guerre qu'elle avait déjà entendus deux fois dans son existence. La première fois se produisit lors de l'avènement de la première guerre mondiale, un moment où la jeune Marguerite de Crayencour, avec son père et quelques

membres de sa famille et amis, se rendit en Angleterre pour échapper aux conflagrations. Elle laisse derrière soi les délices de la Grèce où elle serait probablement allée n'eût été l'impossibilité d'obtenir un poste du gouvernement français dans ce pays. Elle laisse aussi quelques publications, dont *Alexis, Feux* et *Le Coup de grâce*⁸² et certains articles notamment *Diagnostic de l'Europe* dans lequel elle traite de la politique de ce continent. Elle laisse finalement les corps disparus de son père et de Jeanne, tout comme les séquelles d'une passion dont elle est parvenue à s'extirper⁸³.

En regardant cependant vers l'Ouest avec une sculpture de soi déjà très solide et libre de toutes entraves (autant que faire se peut), elle se dirige avec des bras ouverts vers l'Amérique, qu'elle avait déjà visitée en 1937, ayant ainsi accepté l'invitation de Grace Frick de venir passer quelques mois à Yale. Cette fois-ci, elle n'y demeurera que le temps nécessaire au passage des hostilités. « Elle croit, nous dit Goslar, [...] qu'il s'agit d'un voyage de quelques mois ». (Goslar 1, 148) Mais ce séjour va durer beaucoup plus longtemps que prévu et bien des hasards contribueront à solidifier l'emprise de l'Amérique sur cet auteur.

C'est ainsi que l'arrivée de Marguerite Yourcenar aux États-Unis lui donne l'occasion de s'ouvrir davantage à l'autre, c'est-à-dire à un autrui contemporain car nous savons déjà qu'elle avait déjà été séduite par un autrui antique dans sa jeunesse. Elle tend donc les bras à l'Amérique et tout particulièrement à l'amour que lui voue Grace, celle qui deviendra sa compagne jusqu'en 1979. S'il existe des preuves de l'amour frickien, l'amour de Marguerite Yourcenar pour Grace Frick n'est pas aussi évident et désire se borner au domaine privé. Par exemple, Josyane Savigneau fait

mention d'une lettre expédiée par Grace Frick à Marguerite Yourcenar en 1938 dans laquelle Grace rédige : « So I love you, believe it or not. » (Savigneau, 207) Toutefois, Savigneau nous précise que « [l]es photos de Grace ne permettent qu'un constat : elle n'est pas très belle. Or Marguerite a toujours affirmé - et ne cessera jamais de le faire, jusqu'au dernier jour - que la beauté lui importait au plus haut point, pour ce qui est de l'émotion amoureuse et du plaisir sensuel. » (Savigneau, 190) Marguerite Yourcenar a d'ailleurs qualifié sa relation avec la compagne et traductrice de son oeuvre, d'amitié⁸⁴ ou d'amour sympathique. Et, en suivant cette logique, Grace Frick a reçu un hommage extraordinaire de Marguerite Yourcenar.

Quand j'essaie de définir ce bien qui depuis des années m'est donné, je me dis qu'un tel privilège, si rare qu'il soit, ne peut cependant être unique; qu'il doit y avoir parfois, un peu en retrait, dans l'aventure d'un livre mené à bien, ou dans une vie d'écrivain heureuse, quelqu'un qui ne laisse pas passer la phrase inexacte ou faible que nous voulions garder par fatigue; quelqu'un qui relira vingt fois s'il le faut avec nous une page incertaine; quelqu'un qui prend pour nous sur les rayons des bibliothèques les gros tomes où nous pourrions trouver une indication utile, et s'obstine à le consulter encore, au moment où la lassitude nous les avait déjà fait refermer; quelqu'un qui nous soutient, nous approuve, parfois nous combat; quelqu'un qui partage avec nous, à ferveur égale, les joies de l'art et celles de la vie, leurs travaux jamais ennuyeux et jamais faciles; quelqu'un qui n'est ni notre ombre, ni notre reflet, ni même notre complément, mais soi-même; quelqu'un qui nous laisse divinement libres, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes. *Hospes comesque.* (OR, 537, 538)

« Quelqu'un qui nous laisse divinement libres » est probablement l'un des énoncés clés de cette citation. Marguerite Yourcenar y tenait à cette liberté, elle tenait à faire ce qu'elle voulait quand elle le désirait. « Seule, libre, attachée à aucun lieu ni à

aucun être, elle veut choisir où vivre et qui aimer. » (Goslar 1, 147) Zénon, héros de *L'Oeuvre au Noir*, tenait aussi à la liberté. Il a d'ailleurs passé la majeure partie de son existence à parcourir les sentiers de la Renaissance afin de la conserver en fuyant les tenants de la *doxa*. Et l'empereur Hadrien accordait une haute valeur à la liberté. « Pour moi, j'ai cherché la liberté plus que la puissance, et la puissance seulement parce que, en partie, elle favorisait la liberté. » (OR, 318) Rappelons-nous que l'une des caractéristiques du *Condottiere Colleoni* se rapporte à l'importance de la liberté. « Se conduire [...] et vouloir pérégriner en sa propre compagnie, solipsiste, tragique mais libre. » (Onfray 1, 45) Mais la liberté oblige. Elle oblige « à être pleinement ce que nous sommes » ce qui laisse entendre une certaine pression venant de la part de l'autre. Grace aide Marguerite Yourcenar, elle recherche, elle vérifie, elle entoure même celle qui deviendra, qui doit même devenir une grande écrivaine. Pourquoi? Évidemment, parce qu'elle l'aime, nous venons de le voir. Mais aussi peut-être parce qu'elle-même n'a plus d'emploi. En effet, selon Michèle Goslar,

[e]n juin [1943], Grace est renvoyée du collège de Hartford. On la considère comme une femme étrange, mêle-tout, au caractère obtus, qui n'en fait qu'à sa tête, et dont la réponse favorite est 'Ce n'est pas ma tasse de thé!'. Si elle remplit parfaitement son rôle en secondant les étudiantes du point de vue administratif, elle les agace aussi en les houspillant pour qu'elles choisissent des études qui correspondent à sa propre conception de l'intellectualisme. Bref, elle en fait trop. (Goslar 1, 157)

Est-ce possible qu'elle en ait aussi trop fait pour Marguerite? Probablement, en certaines occasions, ce qui a pu créer des frictions entre les deux femmes. Par exemple, c'est ce qui transpire du commentaire que faisait Marguerite Yourcenar au sujet de sa compagne à

Shusha Guppy en 1986, en parlant de la maladie de Grace, morte du cancer en 1979, après une longue maladie : « J'ai tenté de l'aider jusqu'à la fin, mais elle n'était plus le centre de mon existence, et peut-être ne l'avait-elle jamais été. La même chose est valable réciproquement, bien sûr. » (PV, 386)

Mais un autre message clé se déploie dans les interstices de ce passage dédié à Grace Frick : la sympathie. Sympathie pour une personne qui partage avec soi le vécu du quotidien et qui ressent d'une façon presque automatique les mêmes émotions que l'art dégage. Cette sympathie, nous l'avons vu, est décrite, entre autres, par Ochanine, qui la qualifie de sympathie-harmonie ou « quiétude à deux ». (Ochanine, 12) Cette sympathie ne se communique pas par contagion et ne répond pas à la dialectique cause-effet. Elle est spontanée et réciproque et ne requiert aucun effort des parties en présence. En effet, c'est un « accord intermental immédiat » (Ochanine, 12) qui implique cependant la conscience de l'existence de cet autrui qui nous ressemble. C'est un état de bien-être et même de plaisir calme mais qui ne répond cependant pas à une attitude passive⁸⁵. La sympathie-harmonie peut se produire dans des situations de joie, de calme ou encore de peine mais Ochanine nous met en garde contre le phénomène rarissime de son occurrence. En effet, les individus dans notre société contemporaine sont bien souvent submergés par les problèmes et les disputes du quotidien et ne peuvent trouver l'espace nécessaire pour déclencher le processus de la sympathie-harmonie. Cet état de fait est malheureux car ils se privent d'un bien-être qui exclut toute action volitive vers l'autre et toute explication ou justification de notre état car l'autre est justement dans la même situation. Cette reconnaissance de soi comme être porteur de sympathie est

« réconfortant[e], car [...] une personne qui est l'objet de sympathie est une personne privilégiée. » (Ochanine, 22) Marguerite Yourcenar croyait intrinsèquement aux bénéfices d'une amitié ou amour sympathique. Elle l'a précisé, entre autres, à Mathieu Galey, dans les *Yeux Ouverts*. L'amour de sympathie est un « sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous. [...] [I]l s'agit d'un lien, charnel ou non, sensuel toujours, quoi qu'on fasse, mais où la sympathie prend le pas sur la passion. » (YO, 76) L'un de ses personnages, Éric, dans le *Coup de grâce*, commente également l'amitié en se référant à son compagnon Conrad : « Dans les campagnes, les gens nous prenaient pour deux frères, ce qui arrangeait tout en présence de ceux qui n'ont pas le sens des amitiés ardentes [...]. [J]e les étonne toujours en leur affirmant que j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable [...]. L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect, et acceptation totale d'un autre être. » (OR, 90-93) Marguerite Yourcenar avait aussi l'impression que Plotine et Hadrien avaient partagé cette amitié sympathique au 2^e siècle après Jésus-Christ. « Il semble qu'il y ait existé entre elle (Plotine) et Hadrien [...], une 'amitié amoureuse'. Plotine était cultivée, courageuse quand il s'agissait de venir en aide à ses amis, peut-être même capable d'aller pour eux jusqu'à la ruse et au subterfuge, comme lorsqu'elle fit nommer Hadrien empereur. » (RO, 87, 88) Comme ils n'étaient pas unis par les liens du mariage, on peut présumer que la distance, concept si important dans la sympathie schelerienne⁸⁶, et dans la méthode de vivre yourcenarienne, les aidait à mieux s'évaluer l'un l'autre.

Le manque d'effusion - en public - de Marguerite Yourcenar envers sa compagne provient donc du désir yourcenarien de tenir sa vie personnelle à l'écart des yeux inquisiteurs. Elle n'avait certes pas de problèmes ou n'en avait plus ou n'en avait jamais eus avec sa préférence sensuelle. Comme l'empereur Hadrien, cette future impératrice d'un empire littéraire goûtait quotidiennement aux plaisirs offerts sur son passage. Hadrien était incidemment, nous l'avons déjà souligné, « un homme qui aimait assez la vie ou qui aimait assez l'amour, pour aimer un peu tout ce qui lui paraissait intéressant ou beau qu'il rencontrait sur son chemin. » (RA, 5) En effet, si l'inconscient collectif est devenu un poids pour Marguerite Yourcenar dans sa jeunesse, elle l'a remis à sa place ou a tenté de le faire par l'entremise des dires d'Alexis dans le récit *Alexis ou le Traité du vain combat*⁸⁷ où ce dernier semble blâmer la *doxa* pour le temps qu'il lui a fallu consacrer avant de finalement être en accord avec soi-même.

Apprivoisement de l'exil

Mais les premières années en Amérique sont difficiles. Il y a cette séparation abrupte d'avec la vieille Europe et ce contact avec un monde nouveau dont les habitants sont loin de se comporter comme des Européens. La langue est différente et même l'anglais ne ressemble pas à celui de Londres. Ce facteur est toutefois quelque peu compensé par la rencontre d'Européens à New York qui eux aussi se sont exilés pendant la guerre dont, entre autres, Jacques Kayaloff, André Breton, Niko Calas. C'est d'ailleurs en « compagnie de l'ethnologue d'origine polonaise, Bronislaw Malinowski, dans l'appartement new-yorkais de celui-ci, que Marguerite Yourcenar apprend la chute de

Paris, en juin 1940. Elle fond en larmes. Tous deux se désolent car l'Europe qu'ils ont connue et aimée leur semble définitivement morte. » (Savigneau, 223) Cette effusion sympathique envers les gens de sa propre nationalité ou à tout le moins ceux qui ont vécu en Europe, souligne la facilité avec laquelle nous sympathisons, nous vibrons avec les gens qui nous ressemblent et qui ont des expériences similaires aux nôtres ou encore qui sont affectés par les mêmes événements comme c'est le cas ici pour Marguerite Yourcenar et les intellectuels français et européens. En effet, nous dit Hoffman, « the degree of structural similarity, hence the tendency to empathize with one another, should be greater between people in the same culture who live under similar conditions, and especially between those who interact frequently, than between people from different cultures or who rarely interact. » (Hoffman 1, 62)

Marguerite Yourcenar séjourne pendant quelques mois à New York.

L'acclimatation lui demande maints efforts. New York, ce n'est pas Paris ou Athènes, et les États-Unis, ce ne sont pas la France ou la Suisse. Le nouveau monde, croit-on parfois, s'est constitué de capitalisme, d'édifices en hauteur et de travail à la chaîne⁸⁸ où toute culture, c'est-à-dire celle basée sur l'intellect et sur la créativité artistique, a été évacuée. Bien sûr on y mange en vitesse, on y joue au baseball et on s'y occupe d'affaires, mais le côté artistique n'en est pas pour autant absent. Par exemple, il y a des musées, les gens écrivent, s'occupent de théâtre, étudient et enseignent. Pourtant, à bien y penser, la chose la plus drastique pour des intellectuels européens, demeure que l'Amérique signifie travail, travail de 9 à 5, où la routine tue, ou à tout le moins met sous cape, l'élan créateur. Mais ce changement, décidé en toute liberté, Marguerite Yourcenar se doit de l'assumer.

En effet, disait-elle à un correspondant polonais⁸⁹ : « [j]e n'étais pas [...] une réfugiée française aux États-Unis, au sens propre du terme, car j'y suis allée de mon plein gré [...] et si les événements politiques, la santé et d'autres raisons personnelles encore m'y ont retenue plus longtemps que je n'avais pensé, je n'ai en aucun cas été *forcée* d'y rester ».

(Desblache 3, 51) Assumer ce changement de pays, cela signifie également gagner sa vie, ce que Marguerite Yourcenar n'avait pas encore fait ayant jusqu'alors bénéficié de l'héritage maternel⁹⁰, ce qui lui avait permis, entre autres, de développer ses talents littéraires. Mais que faire en Amérique? Écrire, certes, mais tous les bouleversements des derniers mois ont mis un frein à l'inspiration yourcenarienne. Toutefois, nous dit Josyane Savigneau, « [p]ar l'entremise d'une amie, Alice Parker, Marguerite fait en septembre une tournée de conférences sur la littérature française. Elle commence à Chicago, puis se rend dans le Kentucky, le Missouri, l'Ohio et la Caroline du Sud ».

(Savigneau, 225) Ces déplacements lui permettent de se frotter de plus près à la culture américaine et de disséminer ses connaissances de la littérature française. Mais cette expérience est de courte durée et, une fois les conférences terminées, Marguerite Yourcenar se dirige vers Hartford pour aller rejoindre sa compagne Grace⁹¹ qui avait récemment obtenu un poste de doyenne dans un collège de cette ville du Connecticut.

C'est ainsi que débute une autre période difficile pour Marguerite Yourcenar. Elle ne parvient plus à écrire, ce qui représente pour elle l'« [e]nfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas. » (OR, 522) Elle se sent étrangère et parfois prisonnière dans un pays qui n'a pas encore réussi à l'appivoiser et elle n'a pas d'emploi fixe. Elle décide toutefois de secouer sa léthargie en donnant bénévolement des

cours dans l'institution dirigée par Grace ainsi qu'au *Connecticut College*. Elle fait également la connaissance d'Everett Austin, directeur de musée. Il devient rapidement son ami et lui demande d'écrire une pièce de théâtre pour sa troupe d'amateurs. « La petite pièce, nous dit Marguerite Yourcenar, a été admirablement montée à Hartford (Connecticut), par ce grand animateur américain que fut Everett Austin, qui a été aussi un grand directeur de musée et l'un des grands introducteurs de l'art baroque aux États-Unis. » (RO, 32) Marguerite Yourcenar retrouve ainsi l'occasion de reprendre la plume et de surtout pouvoir communiquer à autrui son for intérieur. Le théâtre, confiera-t-elle des années plus tard à Patrick de Rosbo, « me paraît une nécessité de l'esprit humain, de l'émotion humaine; ce besoin de dialoguer avec autrui qui est la base même de la forme théâtrale existe trop profondément en nous pour que le théâtre soit jamais véritablement en péril tant qu'il y aura des hommes. » (RO, 30) Ce dialogue, Marguerite Yourcenar le recherche tout particulièrement au cours de ses premières années en Amérique. Et il sous-tend une voix plus profonde qui viendra, avec le temps, lui confirmer qu'elle est et qu'elle pourra être davantage utile à l'humanité, à l'instar de l'empereur Hadrien, qui lui aussi, avait « la volonté de servir ». (RO, 109)

La Petite Sirène, inspirée d'un conte danois d'Andersen, est « amoureuse d'un prince, [et] veut rejoindre le monde des humains. La sorcière des eaux l'exauce, mais elle ne sera qu'une jeune fille sans voix. Muette, donc incapable de se défendre, elle devra assister, auprès du prince - qui épouse une princesse laide et riche -, au spectacle de la lâcheté, de la compromission et de la basse politique. » (Savigneau, 241, 242) En construisant dramatiquement l'existence de cette « créature mythique de frontière »

(Cavazzuti 6, 256), Marguerite Yourcenar communique à l'Amérique bien plus qu'une histoire basée sur le conte d'Andersen, elle se met littéralement en scène, car la *Petite Sirène* des eaux ressemble étrangement à une femme qui vient récemment de traverser l'Atlantique et qui se retrouve presque sans voix dans un pays autre où elle se sent encore fort étrangère. « En [...] relisant [cette pièce], nous dit Marguerite Yourcenar, je m'aperçois que j'avais mis dans cette piécette plus que je n'y pensais mettre. Nos moindres oeuvres sont comme des objets où nous ne pouvons pas ne pas laisser, invisible, la trace de nos doigts. Je me rends compte avec quelque retard de ce qu'a pu obscurément signifier pour moi à l'époque cette créature brusquement transportée dans un autre monde, et s'y trouvant sans identité et sans voix. » (TH1, 146) Cette pièce a également été rédigée à l'Île-des-Monts-Déserts où les côtes du Maine ont inspiré l'auteur. « [C]e sont les côtes du Maine, et non celles du Danemark, que je ne connus que plus tard, qui ont inspiré ces paysages bleu-blanc-gris et cette familiarité avec les phoques et les oiseaux-anges. » (TH1, 146) C'est en exprimant le désarroi qui la paralyse, que Marguerite Yourcenar l'évacue doucement de son intérieur donnant ainsi plus de place à l'expression de soi et à la créativité.

L'enseignement à Sarah Lawrence

La voix de Marguerite Yourcenar se fait incidemment entendre avec plus de vigueur lorsqu'elle obtient un poste d'enseignante au *Sarah Lawrence College* de Bronxville dans l'état de New York. Elle se rend, en effet, trois jours par semaine enseigner la littérature française et l'italien à de jeunes étudiantes. Cette expérience, nous

dira-t-elle plus tard, quoique difficile, lui a été bénéfique sous plusieurs aspects. Elle lui a bien évidemment permis de gagner sa vie, mais elle lui a surtout donné l'occasion de se replonger dans la littérature française. En outre, elle s'est rendu compte que ses connaissances poussées, notamment son érudition, l'éloignaient considérablement d'autrui dans la mesure où son savoir n'était pas partagé par tous et où cette érudition la mettait sur une fausse piste de solidité.

Pour la première fois de ma vie, nous dit-elle, j'avais un travail rémunéré, enfin fixe, où j'allais trois fois par semaine dans un collège enseigner, tant bien que mal, la littérature française, et j'ai [...] beaucoup appris sur la psychologie des auditeurs, des élèves, l'ignorance où se trouve en général l'homme ou la femme soi-disant intellectuel qui croit qu'il se sent placé sur un niveau qui lui paraît solide. Il n'est pas solide du tout parce qu'en réalité, la plupart des gens sont plus haut ou plus bas que lui et il apprend en enseignant cette extraordinaire variété des niveaux qu'il ne reconnaissait pas autrefois. [...] À ce point de vue-là, ça m'a été utile. (CO, 4)

Elle était aussi un phénomène rare à Sarah Lawrence et ses étudiantes, tout comme ses collègues de travail, ont gardé d'elle des souvenirs intarissables. Par exemple, le président du collège, monsieur Harold Taylor, se rappelle qu'elle « était très courtoise, mais inflexible quant à ses décisions. [...] Elle a toujours accompli son travail avec le plus grand sérieux, mais elle a toujours refusé de parler avec nous de nos recherches pédagogiques et de nous suivre dans cette voie. [...] Tous les excès, tout ce qui exhibait la médiocrité intellectuelle, l'intolérance, la volonté d'exclusion, la mesquinerie lui étaient étrangers et la révoltaient. » (Savigneau, 257-259) Quant à ses étudiantes, elles ont été, pour la plupart, impressionnées par son allure. Par exemple, nous dit l'une

d'entre elles « [i]l suffisait de l'avoir croisée une seule fois sur le campus pour en garder la mémoire à jamais » ou encore, « toujours drapée dans des capes, des châles, enveloppée dans ses robes... [...] Elle faisait l'effet d'un moine, [...] Elle avait quelque chose de mystérieux qui la rendait excitante. » (Savigneau, 261) En fait, ajoute Taylor, « [c]e qui impressionnait le plus les étudiantes, c'était la manière unique qu'avait Marguerite Yourcenar de les traiter en adultes, en 'êtres responsables' ». (Savigneau, 262) Nous pouvons ici constater que même si Marguerite Yourcenar ne tenait pas trop à se mêler à la foule de Sarah Lawrence, elle est parvenue à communiquer ses connaissances et sa manière d'être à son entourage tout en apprenant de celui-ci. Et son regard à distance lui a permis paradoxalement de se rapprocher d'eux. « S'éloigner des êtres pour les aimer davantage. S'enfermer pour mieux s'ouvrir. Fermer les yeux pour voir plus clairement... C'est ce double mouvement de distance et de rapprochement [qui est] caractéristique de la pensée de Marguerite Yourcenar. » (Real 4, 275) À la lumière de ce qui précède, il ne fait aucun doute que ces années n'ont pas été les meilleures du vécu yourcenarien. Marguerite Yourcenar ne pouvait pas s'adonner à l'écriture à son gré et elle se sentait parfois contrainte de gagner sa vie en enseignant. « C'était pour moi une expérience volontairement limitée, toute mon ambition se bornait à gagner ma vie en temps difficile ». (LA, 150) Elle devait faire face à ses étudiantes et collègues de travail en acceptant le plus sereinement possible cette situation qui lui était imposée par l'existence. Il s'agit, là encore, de la dimension de la contrainte telle que décrite par Ochanine dans sa catégorisation de la sympathie (sympathie-contrainte). Cette sympathie-contrainte, comme son appellation le souligne suffisamment, survient

lorsqu'on est, en somme, forcé par les conventions sociales, de participer aux émotions d'autrui, et ce, même si nous ne nous sentons pas particulièrement disposés à le faire. « Il y a, nous dit Ochanine, dans notre expérience des événements que nous maîtrisons et d'autres qui, au contraire, nous dominent. Nous nous portons au devant des premiers comme une unité agissante, avec la volonté de vivre et de réussir. [...] Les autres, au contraire, nous désintègrent. [...] Ils se dressent devant nous et s'imposent ». (Ochanine, 30) Cette sympathie-contrainte est un arrêt forcé de l'élan de l'individu vers l'action. Cette pause ou suspension permet précisément de sortir de son moi et de porter toute son attention vers l'autre, ce qui crée un certain déséquilibre entre le temps consacré à soi et à autrui. Les Farrell ont bien perçu cette tension : « Entre soi et l'univers, soi et l'Autre, [...] il y a une tension entre deux pôles. » (Farrell 12, 73) Par exemple, dans le cas de Marguerite Yourcenar, nous l'avons vu, elle ne pouvait s'adonner suffisamment à l'écriture et elle était contrainte de travailler et de faire face à des gens et à des situations qui l'éloignaient de projets personnels qui lui tenaient à coeur. Cette sympathie-contrainte peut par ailleurs se transformer en sympathie-délivrance dans la mesure où elle déclenche une meilleure connaissance de soi en s'ouvrant davantage à l'expérience d'autrui. « La sympathie-contrainte est l'appel impérieux d'un spectacle, c'est une déroute mentale imposée et maintenue par force, un état pénible de tension et d'inquiétude anxieuse; la sympathie-délivrance est, au contraire, un mouvement libre et affectueux vers une personne, une tendance vers l'auto-affirmation et à l'auto-réalisation plus complète par participation à la vie d'autrui. » (Ochanine, 103) Cette sympathie se produit grâce aux efforts fournis dans notre approche d'autrui mais elle survient

également grâce à ce travail sur le soi, sur le moi, afin de le compléter, de le satisfaire et de le parfaire pour finalement le dépasser⁹². Et le moyen de dépassement par excellence, celui qui produit davantage l'élan vers autrui se situe dans l'art. « Mais plus que toute autre activité supérieure, nous dit Ochanine, c'est surtout l'art - cette analyse, cet approfondissement ou cette création de la vie - qui trouve dans la sympathie-délivrance une puissante alliée. » (Ochanine, 91) Et c'est grâce à l'écriture que Marguerite Yourcenar déploie son talent d'artiste.

Artiste elle-même, elle prise l'art; créatrice elle-même, elle respecte la création; toujours tendue vers l'au-delà, mais sans perdre de vue la minutie à travers laquelle la vie se révèle, elle combine ces deux points de vue pour écrire elle-même et pour apprécier l'oeuvre d'autres artistes.

Marguerite Yourcenar s'est créé ainsi une vie où l'art jaillit de partout et, par là même, a créé un monde dans ses oeuvres d'art d'où jaillit la vie. (Farrell 3, 20, 21)

C'est la description de l'artiste qui se sculpte et qui, comme le *Condottiere Colleoni*, donne des formes à l'informe, de l'artiste qui crée et qui, avec sa plume, donne la vie à des personnages. C'est aussi l'artiste qui sculpte sa création en lui inculquant, comme Rembrandt, beauté et excellence. L'écriture yourcenarienne se veut ainsi, à l'instar des peintres, une toile où grouillent des personnages colorés, complexes et passionnants.

L'écriture empathique

Pendant que Marguerite Yourcenar se préoccupe davantage d'autrui et de ses occupations journalières, le hasard se charge de remettre sur sa route une malle qui va la propulser vers les sommets littéraires. En effet, un jour de 1948, elle reçoit d'Europe

cette malle qui contient, entre autres, un papier jauni sur lequel est inscrit « Mon cher Marc.... ». (OR, 524) Ce Marc, qui deviendra plus tard le récipiendaire de la lettre écrite par Hadrien, replonge Marguerite Yourcenar dans ce vieux projet d'écrire la vie de cet empereur romain du 2^e siècle. Elle avait auparavant, nous l'avons vu, tenté de rédiger cette vie mais elle détruisit ses ébauches croyant qu'elle n'était pas prête pour une telle aventure. « En tout cas, j'étais trop jeune. Il est des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans. [...] Il m'a fallu ces années pour apprendre à calculer exactement les distances entre l'empereur et moi. » (OR, 521) Or, en cette année 1948, elle se sent prête et reprend avec enthousiasme et détermination la plume pour tracer les signes que lui dictera Hadrien. La distance continue ainsi à servir de baromètre dans l'élaboration des contacts yourcenariens avec l'autre-que-soi.

Marguerite Yourcenar, afin de mieux communiquer les vues d'Hadrien, expérimente une forme de sympathie-empathie tout à fait originale dans la mesure où elle fait référence au rôle médiumnique qu'elle joue dans la retranscription de la vie d'Hadrien. Par exemple, nous dit Marguerite Yourcenar :

Il est bien certain que tout mon effort est d'incliner ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage, ce qui a, je l'admets, quelque chose de médiumnique. Et je me rends bien compte que pour y parvenir il faut tout de même certains rapports entre le personnage et moi. Sans cela, je n'aurais pas choisi d'évoquer cette personnalité étrangère. Ou si vous voulez tomber dans le mystérieux, elle ne m'aurait pas choisie.
(YO, 107)

Ce rôle médiumnique nous amène dans le mystérieux, voire le mystique, et il est

l'apanage de nombreux écrivains, notamment de William Blake qui disait « [j]e suis ivre

de visions chaque fois que je tiens entre mes doigts un crayon ou un burin », et de Marinetti qui soutenait que « [l]a main qui écrit semble se détacher du corps et se prolonge en liberté, très loin du cerveau qui, lui aussi de quelque manière, détaché du corps et devenu aérien, regarde de haut, avec une terrible lucidité, les phrases inattendues qui sortent de la plume⁹³. » Or, l'écriture empathique empêche Marguerite Yourcenar d'intervenir⁹⁴ dans la vie de l'empereur car elle est l'instrument à travers lequel Hadrien nous communique sa vie. « L'écrivain est réduit, note Cavazzuti, à un élément vide, à une caisse de résonance, à un corps dont le personnage utilise la substance à sa guise pour devenir une personne autonome par rapport à l'écrivain qui l'a conçu, une personne vis-à-vis de laquelle l'écrivain lui-même se reconnaît étranger et à qui il s'adresse avec la stupeur, la curiosité, l'intérêt que l'on réserve à un inconnu. » (Cavazzuti 2, 78, 79)

Certains critiques ont par ailleurs cru que Marguerite Yourcenar s'appropriait autrui, dont Hadrien, afin de gonfler indûment sa personnalité⁹⁵. Elle aurait ainsi continué de puiser chez l'autre, tout comme le font les enfants au début de leur vie, les ingrédients pour se sculpter, se polir, se distendre. Nous n'adhérons cependant pas à ce phénomène d'appropriation. Nous croyons plutôt, comme Socrate, et comme Marguerite Yourcenar elle-même, que nous possédons tout en notre intérieur. Ce qu'il nous faut est l'exemple qui va déclencher le mécanisme de remontée à la surface de nos possibilités infinies. En outre, nous croyons que s'il y a eu appropriation, c'est plutôt l'empereur Hadrien qui s'est approprié Marguerite Yourcenar et non l'inverse. Par exemple, nous dit-elle, « [l]e sorcier qui se taillade le pouce au moment d'évoquer les ombres sait qu'elles n'obéiront à son appel que parce qu'elles lapent⁹⁶ son propre sang. » (OR, 536) C'est ainsi que le fait

de laper le sang de l'autre afin de se donner vie, s'apparente d'une certaine façon à l'enfant qui le fait dans l'utérus de la mère qui est à la disposition du fœtus pendant les mois de la gestation. Hadrien, mystérieusement peut-être, a tenu à parler à travers Marguerite Yourcenar, ou plutôt il a tenu à guider sa plume, afin de naître, une deuxième fois. D'ailleurs, s'appropriier ce qui appartient à l'autre revient à dire que ces matériaux étrangers ne sont pas en notre intérieur ou encore que nous ne sommes pas prêts à travailler pour les découvrir et les développer nous-mêmes. Cette appropriation nous met également dans une position de dépendance, car il nous faudra constamment nous abreuver à autrui, profiter de lui, ce qui va à l'encontre de l'une des plus importantes caractéristiques du Condottiere, à savoir le refus de profiter ou de dominer autrui. « Le Condottiere n'inclut pas autrui dans son projet esthétique comme un instrument à asservir, à transformer en objet, un esclave potentiel qu'on puisse tromper, mordre comme un renard le ferait, déchiqueter tel le lion agirait, considérer avec l'oeil du lynx avant de le noyer dans une encre qui le perde. » (Onfray 1, 41)

Un autre exemple de l'écriture sympathique yourcenarienne a trait à une expérience de la fin des années vingt, où Marguerite Yourcenar rédigeait *D'après Greco*, l'une des nouvelles composant *La mort conduit l'attelage*. Cette nouvelle, dont le titre est devenu plus tard *Anna, soror...*, raconte l'histoire d'Anne et de Miguel, frère et soeur, qui sont amoureux l'un de l'autre. Marguerite Yourcenar nous confie dans la préface à *Anna, soror...* :

J'ai goûté pour la première fois avec *Anna, soror...* le suprême privilège du romancier⁹⁷, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par

eux. Durant ces quelques semaines, et tout en continuant à faire les gestes et à assumer les rapports habituels de l'existence, j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette indifférence au sexe, qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures. (OR, 936)

Nous retrouvons dans cette citation plusieurs éléments qui contribuent à faire de la sympathie yourcenarienne un phénomène à part et complexe. Par exemple, Marguerite Yourcenar se laisse posséder par ses personnages. Ensuite, elle se glisse de Miguel à Anna. Elle devient eux pour un temps, mais elle reprend également son rôle de jeune femme qui vit au quotidien des années vingt. Est-ce dans ce cas-ci une empathie affective ou cognitive, ou parfois l'une, parfois l'autre, ou les deux selon les circonstances, ou encore serait-ce plutôt une fusion? Tout ce qui précède est certes du domaine des possibilités mais il y a davantage, selon l'auteur.

Le phénomène est sans doute bien simple, tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres, tout comme nous portons en elles les milliers d'êtres qui seront un jour. La seule question qui se pose sans cesse est pourquoi, de ces innombrables particules flottant en chacun de nous, certaines plutôt que d'autres remontent à la surface. Plus libre en ce temps-là d'émotions et de soucis personnels, peut-être étais-je même plus apte qu'aujourd'hui à me dissoudre tout entière dans ces personnages que j'inventais ou croyais inventer. (OR, 936)

Pour ce qui est du terme dissoudre nous verrons dans le chapitre qui traite du personnage Zénon, qu'il reste toujours quelque chose sous la surface de ces opérations. Une trace, même à peine perceptible, qui influence tant soit peu, le cours d'une existence de personnage. Une dernière observation que nous voudrions faire sur l'énoncé « ces

personnages que j'inventais ou croyais inventer » a trait à sa véritable signification. En effet, si Marguerite Yourcenar n'inventait pas, qu'est-ce-à-dire? Ces personnages avaient-ils existé auparavant ou existeraient-ils dans l'avenir? Était-elle ces personnages? Quoique nous ne puissions répondre de façon précise et définitive à ces questions, nous sommes néanmoins d'avis que l'auteur se donnait des rallonges⁹⁸ par leur entremise et découvrait ainsi les infinies possibilités logeant dans les interstices de sa personnalité. En effet, nous dit Ochanine, « [s]ympathiser ce n'est pas revivre ce qu'on avait jadis vécu, c'est [...] se réaliser plus complètement. » (Ochanine, 101) Et si Marguerite Yourcenar a sympathisé de différentes façons par l'entremise de l'écriture, comme par exemple par l'acte de traduire⁹⁹, elle n'a pas pour autant négligé l'apprentissage de soi, sa sculpture, en continuant de parcourir la planète à la recherche d'autres cultures et expériences enrichissantes d'autrui. Quant à la sympathie ou empathie en traduction, nous croyons que Marguerite Yourcenar l'a certes éprouvée en traduisant. Toutefois, nous croyons que cette empathie se trouve quelque peu larvée en traduction, c'est-à-dire qu'elle devient alors une sous-catégorie de la création si l'on veut car même si notre auteur-traducteur croyait qu'il fallait rester fidèle à l'auteur, elle était portée à adapter un texte pour qu'il se rende ou se lise mieux dans la langue de Molière, en fait, elle l'interprétait. En outre, lors d'une traduction, le champ créatif se restreint. En d'autres termes, le rôle médiumnique à caractère mystique est presque évacué ou encore il se produit à un deuxième niveau, l'auteur du texte ayant été celui jouant le rôle au premier degré. Malgré ces observations, nous sommes convaincus que l'auteur a pu se rapprocher davantage d'autrui par l'acte de

traduire, approfondissant ainsi sa sympathie et sa compassion envers d'autres auteurs et d'autres façons de vivre afin de mieux nous les communiquer par la suite.

La mobilité yourcenarienne

Marguerite Yourcenar, depuis sa tendre enfance, avait été initiée aux déplacements, aux voyages. Elle écrira plus tard que « [l]e voyage, comme la lecture, l'amour ou le malheur, nous offre d'assez belles confrontations avec nous-mêmes, et fournit de thèmes notre monologue intérieur. » (EM, 458) Si elle est devenue et restée friande de l'ailleurs, elle le doit en partie à son père, à son grand-père Michel-Charles, mais aussi à toute la race flamande.

Je me demande s'il n'y a pas dans la race flamande, dira-t-elle à Jean Montalbetti, dans les Pays-Bas en particulier, un certain sentiment du voyage. Quand on pense que ce sont des Flamands qui ont plus ou moins colonisé les Azores [...] [et] que les peintres et les musiciens Flamands s'obligeaient tous à un séjour en Italie, [...] on a l'impression qu'il y a une mystique du voyage chez les Flamands, ça c'est certain. (MO)

Cet héritage mystique permet ainsi à Marguerite Yourcenar de se frotter à d'autres cultures, occasions inestimables de rassembler une matière aux possibilités multiformes dans le domaine de la création littéraire tout comme de parfaire, de polir une sculpture déjà remarquable. « [T]out voyage intelligemment accompli [se veut] une école d'endurance, d'étonnement, presque une ascèse, un moyen de perdre ses propres préjugés en les frottant à ceux de l'étranger. » (EM, 692) En effet, les voyages ne sont pas uniquement une forme de détente, loin de là, car « [b]ien voir un pays, c'est essayer de le

connaître et jusqu'à un certain point de le faire sien dans son présent et son passé, tâcher de voir enfin ce qu'il signifie pour ceux qui y vivent. » (EM, 696) Précisons que les voyages yourcenariens s'écartent sensiblement de la norme. Ils s'étalent bien souvent sur plusieurs mois pour ne pas dire des années et sont surtout effectués pendant la période hivernale où il fait froid à Petite Plaisance. Ainsi « [e]ntre 1951 et 1987, nous dit Georges Sion, on peut [...] regroupe[r] [...] vingt voyages dont chacun serait important aux yeux de tous. Ils représentent ainsi huit années de pérégrination dans une trentaine de pays à travers l'Europe, l'Amérique, l'Asie et l'Afrique. » (VM, 13) Par exemple, un des longs séjours yourcenariens à l'étranger, séjour s'étalant sur une période de deux ans, s'effectue entre 1953 et 1955 où Marguerite Yourcenar visite la Grande-Bretagne, la Finlande, la France et l'Allemagne et où elle donne de nombreuses conférences¹⁰⁰.

Et Marguerite Yourcenar ne se contente pas uniquement de visiter, elle revisite des endroits qui lui sont particulièrement chers tout comme ceux où d'autres artistes et écrivains ont vécu, notamment à Francfort, la maison de Goethe; à Rijnsburg, la maison de Spinoza; à Merida en Espagne, le théâtre antique édifié par Agrippa; et à Tokyo, la demeure du grand poète Mishima¹⁰¹. Il semble qu'elle ait eu la conviction qu'une sorte de sympathie spirituelle ou encore de ce que nous pourrions appeler le *topos* précis du début d'un voyage de l'esprit, soit encore plus probable en empruntant les mêmes sentiers suivis naguère par ces artistes. Elle a d'ailleurs tenu à rédiger le *Coup de grâce* dans la même chambre où Ibsen avait rédigé *Les Revenants* à Sorrente.

J'étais à Sorrente : j'habitais à l'Hôtel Tramontano la chambre dans laquelle Ibsen a écrit *Les Revenants*, et qui était ornée de naïves fresques barbouillées sans doute par

un peintre de village, représentant Ibsen avec barbe, lunettes et redingote, couronné par des Muses ou des Gloires très 1900. Ibsen a été l'un des grands écrivains qui m'ont le plus appris : ainsi, ces fresques naïves m'émouvaient. [...] Mais, comme Ibsen, et bien entendu au rang et au niveau qui étaient les miens, j'avais compris qu'on pouvait s'abstraire complètement du lieu où l'on se trouvait, de ce Sorrente un peu mol et doré, en faveur d'un autre paysage s'imposant d'autant plus qu'on le recréait à distance. Dans le cas d'Ibsen, l'admirable peinture d'une maison norvégienne sous la pluie où se passe le drame des *Revenants*; pour moi, dans *Le Coup de grâce*, l'image d'une demeure sous la neige et dévastée par la guerre. (RO, 21)

C'est ainsi que le souci de se sculpter davantage, grâce au va-et-vient entre soi et autrui et grâce à l'apport d'autres cultures et d'autres expériences inusitées, contribue à l'épanouissement du phénomène sympathique dans le processus de l'acte d'écrire.

La sympathie envers la flore et la faune

Une autre forme de la sympathie yourcenarienne se rapporte au *fellow-feeling* décrit par Adam Smith. En effet, la sympathie n'est pas seulement le connecteur sur lequel les émotions voyagent et se transmettent, elle désigne également l'émotion elle-même dont la source première, *sympatheia*, signifie « vibrer avec ». Cette vibration peut se rapporter tant à la joie et au bonheur qu'à la peine et aux souffrances. Dans ce dernier cas, elle est habituellement nommée compassion. Cette compassion, cependant, ne désigne pas seulement le fait de « vibrer avec », de ressentir les malheurs d'autrui et même de les faire siens, elle a aussi trait à la volonté de les diminuer et de les soulager. Konczewski, dans son analyse de la sympathie dans *La sympathie comme fonction de*

progrès et de connaissance, nous décrit judicieusement la compassion. « La compassion, nous dit-il, est moins diffusion d'un sentiment qu'appel à l'action, gage d'assistance, déclaration tacite de solidarité, qui remonte le moral de l'autre, et c'est dans cette volonté d'aider et de comprendre que réside surtout sa valeur; elle est une fonction de coopération guidée par une finalité instinctive. » (Konczewski 43, 44) La compassion yourcenarienne a particulièrement trait aux souffrances d'autrui, un autrui humain certes, mais un autrui désignant davantage la flore et la faune. C'est une compassion qui ressent mais qui veut également enrayer les souffrances. Elle se veut aussi active dans la mesure où elle contribue à atténuer la souffrance planétaire comme le démontrent les quatre vœux bouddhiques et cette prière faite par le père Cicca dans la version théâtrale de *Denier du rêve*. « Tant qu'il y aura dans la rue une vieille femme sourde, un mendiant aveugle, tant qu'il y aura dans la rue un âne suppurant sous son bât, un chien affamé qui rôde, faites que je ne m'endorme pas dans la douceur de Dieu... » (TH1, 58) Et, en parlant de Rémo dans *Souvenirs Pieux*, Marguerite Yourcenar nous donne une définition de la compassion.

La compassion - mot plus explicite que celui de pitié, puisqu'il souligne le fait de pâtir avec ceux qui pâtissent - n'est pas, comme on le croit trop, une passion faible, ou une passion d'homme faible, qu'on puisse opposer à celle, plus virile, de la justice; loin de répondre à une conception sentimentale de la vie, cette pitié chauffée à blanc n'entre comme une lame que chez ceux qui, forts ou non, courageux ou non, intelligents ou non (là n'est pas la question), ont reçu l'horrible don de voir face à face le monde tel qu'il est. [...] Cette capacité de souffrir pour autrui, et d'inclure ainsi dans cette catégorie du prochain non seulement l'homme, mais l'immense foule des êtres vivants, est assez rare pour être notée avec respect.
(EM, 855-857)

Rémo, l'un de ses grands-oncles, a été un être pour qui la misère des autres devenait son propre calvaire. « Rémo a été déchiré, comme par des tenailles, par le dilemme que posaient pour lui la bonté de l'homme, en laquelle il croyait, et l'imperfection des sociétés humaines ». (EM, 853) Et même en aidant son prochain, il n'a malheureusement pas pu solutionner cette problématique et, se sentant incompris, il a mis fin à ses jours.

L'intérêt de Marguerite Yourcenar pour la flore et la faune date de ses premières années au Mont-Noir où elle a appris toute jeune à vivre en harmonie avec la nature et les bêtes. « Par-dessus tout, elle aimait se dissimuler dans le sous-bois pour épier les lapins y jouant librement et par lesquels elle essayait de se faire apprivoiser en leur tendant de la luzerne. La végétation aussi l'attirait. Surtout les fleurs sauvages qui parsemaient l'herbe ». (Goslar 1, 45) Toutefois, cet intérêt, cet amour même, s'est décuplé lors de sa venue à l'Île-des-Monts-Déserts. En effet, c'est dans cette île que Marguerite Yourcenar s'est rendu compte à quel point la nature était tenue pour acquise et qu'il fallait, tout en communiquant ses beautés, la protéger avec plus d'ardeur. Ainsi, confia-t-elle à Matthieu Galey :

[Ici] j'ai trouvé le silence naturel, et parfois les cris des oiseaux nocturnes, le bruit de sirène d'un caboteur qui aborde dans le brouillard. J'ai dit, dans la préface à *La petite sirène*, que cette courte pièce marque le moment où la géologie, pour moi, a pris le pas sur l'histoire. Et cela rejoint quelque chose de très profond. C'est ici que j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus au milieu naturel, aux arbres, aux animaux. (YO, 137)

La mer, les rochers, les arbres, les oiseaux, les écureuils et le chien, meilleur ami de l'homme, font partie du décor quotidien dans lequel baigne Marguerite

Yourcenar. C'est dans la partie est de l'île, à Northeast Harbor, que Marguerite aménage au début des années cinquante, son nid, Petite Plaisance, dans une modeste maison en bois entourée de Grande Plaisance, c'est-à-dire la propriété verdoyante remplie d'arbres (bouleaux, chênes, pommiers, sapins) et du jardin aux sentiers fleuris. Il faut avoir eu l'occasion inestimable de se promener sur cette rue bordée d'arbres longeant Petite Plaisance pour sentir et s'imprégner de cet esprit paisible où le vide spirituel permet, à quiconque le désire, de faire le plein d'ondes créatrices. Cette promenade dans le sein de la Nature nous fait comprendre et intérioriser à quel point Marguerite Yourcenar aimait la Nature et son île heureuse. Cette île fut d'ailleurs l'objet d'une vidéo documentaire dans laquelle Marguerite Yourcenar présente l'histoire de l'Île-des-Monts-Déserts, tout d'abord en récitant des poèmes d'Hortense Flexner, poète rencontrée à Yale, qui habitait avec son époux une toute petite île près de l'Île-des-Monts-Déserts, et qui s'est constamment souciée de la protection de la Nature; et, ensuite, en présentant des tableaux de différents peintres dont ceux de Richard Estes, l'un des voisins de Marguerite Yourcenar à l'île, et qui, dans ses toiles, nous montre « les vitrines des autobus reflétant les passants et les vitrines qui passent. » (IH)

L'intérêt profond que Marguerite Yourcenar porte à la flore et à la faune lui a fait dénoncer la montée vertigineuse du progrès et la constante avidité de l'homme. En effet, puiser dans les richesses de la Nature, sans aucune réserve, est pour ainsi dire la norme, car on la croit, à tort, sans limites. Ces développements multiples dans le but de satisfaire aux besoins grandissants de l'humanité, entraînent des pollutions non pas moins nombreuses, dont celles de l'air, de l'eau et de la terre par le déversement de déchets de

toutes sortes dans l'atmosphère et dans les nappes d'eau. Marguerite Yourcenar s'élevait contre ces pratiques et elle les a, en maintes occasions, dénoncées, que ce soit dans ses entretiens ou encore dans ses propres écrits. Par exemple, elle nous confiait, avec une certaine ironie, dans la série *Confidences* :

Il existe un conte peu connu des *Mille et Une Nuits* qui raconte que lorsque Dieu, ayant déjà créé la Terre, eut l'intention de créer l'homme, il reçut une députation des animaux épouvantés, lui disant 'ça va très mal tourner'. Et néanmoins, Dieu s'entêta et il envoya son ange pour chercher de la boue de la Terre pour créer l'homme. Et quand l'ange arriva sur cette planète, la Terre protesta, elle ne voulait pas entendre parler de lui donner de sa boue pour créer l'homme parce que l'homme allait faire du désastre dans l'environnement. Finalement, Dieu a quand même créé l'homme, et les animaux se sont mis à trembler. Ça c'est une légende, enfin un conte qui doit dater, environ, je ne sais pas, entre le 8^e et le 12^e siècle de notre ère et qui est curieusement prophétique. (CO, 3)

Nous parlons ici d'une violence de l'homme contre la nature et qui met en péril sa conservation notamment par la coupe excessive d'arbres pour faire place au développement et par le non-respect des « dieux verts ». Dans *Souvenirs pieux*, en parlant d'Octave Pirmez, Marguerite Yourcenar déclare :

Quand ce faible passant qu'Octave se sent être ne sera plus là pour le défendre, ce sol tapissé de milliards de créatures que nous appelons l'herbe et la mousse sera peut-être corrodé, couvert de scories. Les dieux verts puissamment enracinés dans l'humus dont ils tirent leur force n'ont pas comme les animaux ou l'homme la ressource de combattre ou de fuir; ils sont sans défense contre la hache ou la scie. Octave croit voir dans l'ombre autour de lui une assemblée de condamnés. (EM, 830, 831) (MYE, 66)

Pourtant « [l]’arbre, nous dit Marguerite Yourcenar, inclut dans son hiéroglyphe, tous les quatre (éléments). Accroché au sol, abreuvé d’air et d’eau, il monte pourtant au ciel comme une flamme; il est flamme verte avant de finir un jour, flamme rouge, dans les cheminées, les incendies de forêts et les bûchers ». (EM, 404, 405) (MYE, 48) Dans l’une de ses lettres, Marguerite Yourcenar confie à son correspondant son profond intérêt pour les arbres : « Oui, les arbres sont les plus dignes des créatures, et parmi les plus dignes d’amour. Après cela, j’ose à peine dire que je me sens arbre, mais c’est pourtant vrai. » (LA, 819)

Nous parlons aussi d’une violence contre les animaux par la pratique de la chasse à laquelle se livre l’homme sans le moindre remords. Le fait de tuer des bêtes sans défense et sans méfiance, devient une partie de plaisir pour l’homme dont le seul but est de rapporter un trophée sanglant et de, plus tard, « digérer des agonies » (OR, 703) comme le dirait Zénon. Violence encore contre les chevaux, notamment ceux de la Garde républicaine qui sont systématiquement vidés de leur sang à l’institut Pasteur, lorsqu’ils ne sont plus aptes à servir. « [L]es beaux chevaux de la Garde républicaine, vieilliss et cassés, [sont] envoyés agoniser, parfois deux ans, dans une stalle de l’Institut Pasteur, avec pour seule diversion d’être saignés chaque jour, jusqu’à ce qu’enfin, vides de sang, ils s’effondrent, loques chevalines victimes de nos progrès dans l’immunologie ». (EM, 371) Qui plus est, le comportement abusif de l’homme envers les animaux, sous-tend, selon Marguerite Yourcenar, la violence faite envers ses semblables. « [T]out acte de cruauté subi par des milliers de créatures vivantes est un crime contre l’humanité qu’il endure et brutalise un peu plus. » (EM, 397) En d’autres termes, c’est précisément parce

que l'homme brutalise la nature et les animaux, qu'il se croit leur maître incontestable et implacable, qu'il brutalise et violente tout autant les humains.

Dans l'esprit de Marguerite Yourcenar, le crime contre la bête prépare celui contre l'homme, et l'extinction de la race des phoques n'est guère moins révoltante que les massacres du Viêt-Nam : tout se tient, et l'homme 'coupable¹⁰² de férocité [...] ou de grossière indifférence envers la torture infligée aux bêtes, est aussi plus capable qu'un autre de torturer les hommes. Il s'est pour ainsi dire fait la main.' (Goslar 1, 228)

Mais même si Marguerite Yourcenar a souvent pointé sur l'homme un doigt ferme et parfois accusateur, elle a également fait preuve de compréhension, d'indulgence envers lui en lui donnant le bénéfice du doute et en soulignant que son comportement se faisait parfois par insouciance ou par ignorance¹⁰³. Prenons pour exemple les chasseurs de phoques dans le nord du Canada.

Je recevais, nous dit-elle, il y a une semaine, un bulletin de *Green Peace*, qui expliquait que cette année les conditions atmosphériques avaient été très mauvaises sur certains points de l'Atlantique nord, et que les jeunes phoques avaient été repoussés par la banquise vers le rivage, trop tôt, avec leur mère, avant même l'époque où s'ouvrait la chasse, et que des gens qui avaient l'habitude de participer à la chasse, par exemple un homme qui avait tué et qui avait écorché 180 jeunes phoques au cours de sa vie, en a ramassé quatre, les a amenés dans sa cuisine et s'est mis à les nourrir au biberon et il a trouvé qu'ils étaient très jolis, c'était comme des chiens et il n'est maintenant plus question pour lui d'en tuer. C'est donc comme toujours une question d'être intime avec les choses, de les connaître et de savoir ce qu'elles représentent. Et je crois que c'est dans ce sens-là qu'il faut agir, c'est surtout de mettre les enfants en contact avec les animaux. C'est-à-dire, un enfant qui n'a pas vécu en contact avec les animaux, a perdu quelque chose de son aisance à l'égard de la vie, de

sa faculté d'aimer et de s'approcher des créatures vivantes avec simplicité. (CO, 3)

Marguerite Yourcenar préconise le contact précoce avec les animaux afin de justement enrayer cette incompréhension de l'homme envers eux. Par exemple, si l'homme mentionné dans la dernière citation, et qui a tué tant de phoques, avait pu avoir la possibilité auparavant de côtoyer les phoques et de ressentir pour eux une certaine sympathie, il ne serait pas devenu leur écorcheur. D'ailleurs, cet abus, cet harcèlement de l'homme envers la Nature pourrait être graduellement corrigé et transformé en une protection de la flore et de la faune par une sympathie plus approfondie de l'humain envers tous les êtres. Sympathie ici par la compassion dont nous venons de parler, mais sympathie aussi comme une empathie affective, c'est-à-dire le fait de se mettre dans la peau de l'autre sans y apporter l'intellect, sans, surtout, être en mesure de se défendre des violences perpétrées contre soi. Or, si nous nous mettions à la place de l'animal, du phoque notamment, ou encore de celle de l'arbre que l'on va couper, de celle de la poule qui doit pondre à la chaîne et à laquelle on enlève le bec afin qu'elle ne blesse pas les autres, de celle du poisson qui étouffe dans une eau surpolluée ou qui se fait massacrer le bec par des hameçons truqués, nous nous rendrions certes compte de la précarité de l'existence des êtres.

En fait, il nous faudrait ressentir de la sympathie envers la Nature en nous référant à la description yourcenarienne de la sympathie : « Dès qu'il y a sympathie (ce mot si beau qui veut dire 'sentir avec') commencent à la fois l'amour et la bonté. » (YO, 320) Et par bonté, il s'agit non seulement « de la phrase illustre, 'Ne faites pas à autrui ce

que vous ne voudriez pas qu'on vous fasse'. Mais il s'agit de plus que cela, [...] il s'agit de souhaiter à autrui autant de bien qu'on s'en souhaite à soi-même. » (YO, 320) L'être humain est donc au centre d'un univers à conserver, à protéger, à assainir et à embellir. De quelle façon? Par exemple, comme le suggérait Marguerite Yourcenar, et parmi les milliers de gestes que nous pourrions poser, il faudrait, notamment, ne pas faire de l'argent son principal intérêt; se contenter de l'essentiel; résister au phénomène de la spécialisation à outrance; faire moins de bruit; s'élever contre l'élevage artificiel des animaux et la tuerie de ces derniers; ne pas user indûment la Terre; refuser la surproduction sous toutes ses formes, incluant la surpopulation; et, surtout, cultiver notre jardin, en créer un, un peu à la manière du Candide de Voltaire et apprécier ce que ce jardin, cette Terre nous donne, comme par exemple le faisait l'empereur Hadrien : « Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre; c'est consommer un sacrifice où nous nous préférons aux choses. Je n'ai jamais mordu dans la miche de pain des casernes sans m'émerveiller que cette concoction lourde et grossière sût se changer en sang, en chaleur, peut-être en courage. » (OR, 291, 292) Il faudrait surtout retrouver notre faculté d'émerveillement devant les dons et les beautés de la Nature et de tous les êtres. L'émerveillement exclut de tout tenir pour acquis, exclut les attentes et ce que nous croyons nous être dû. Être émerveillé signifie une ouverture à nos infinies possibilités et une ouverture à autrui. L'émerveillement est enfin joie et reconnaissance devant ce qui nous est offert gratuitement sur cette Terre.

Marguerite Yourcenar croyait intrinsèquement au pouvoir de l'individu, à sa force de persuasion. Elle croyait aussi et elle l'a d'ailleurs confié à Laurence Cossé dans un entretien, que la vie était plus grande que l'individu. Mais elle croyait surtout en l'Être, qui est « une force vitale, une énergie cachée sous les choses, sous les êtres; bref, une étincelle. » Et pour l'être que nous sommes, comprendre cet autre être en face de nous, « c'est un accroissement d'humanité », c'est devenir un peu plus Homme, devenir Être vivant en harmonie, respect et dignité parmi tous les Êtres. (AT)

L'auteur a ainsi porté un regard attentif et sacré sur le déroulement de l'existence de la flore et de la faune; sacré dans la mesure où nous nous devons de respecter et de ne pas altérer l'habitat naturel de tout ce qui existe. Elle a appris de la Nature et a été dans une forte mesure transformée par elle; et, évidemment, Marguerite Yourcenar tenait à ce que nous apprenions de l'univers naturel entier dans lequel nous évoluons et à ce que nous puissions être transformés par cette prodigieuse nature.

L'héritage yourcenarien

Les Mémoires

Marguerite Yourcenar, en écrivant ses Mémoires, a voulu nous transmettre, par le biais du portrait de sa famille immédiate et de celle des générations avant la sienne, un exemple de « la condition humaine. » (NR) Elle a aussi voulu remonter le temps pour observer, mais dans une moindre mesure, cette petite fille, ce « Moi disparu » (EM, 1330) qu'elle fut des années auparavant. Elle a finalement voulu s'apercevoir si ne coulait pas dans ses veines, le sang talentueux de ses ancêtres.

J'ai tenté, nous dit-elle, cette aventure à l'âge d'environ soixante ans. Quand le temps nous en est donné, je crois qu'il arrive toujours un moment où l'on s'efforce d'additionner des sommes, de tirer des lignes; où l'on se demande ce qu'on doit à certains ancêtres inconnus ou à moitié connus, à certains hasards ou incidents depuis longtemps oubliés, peut-être même (ce qui est au fond la même chose), à d'autres vies. (YO, 217)

Mais ce vif intérêt démontré pour les autres l'a empêchée de parler en abondance de soi et lorsqu'elle le fit, de le tenir à distance, en évitant d'employer le je, et en se contentant d'utiliser à maintes reprises la troisième personne. « [J]e n'ai au fond, dit-elle à Matthieu Galey, qu'un intérêt limité pour moi-même. J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour tous mes livres, et je dirais même, pour toute ma vie. Peut-être pour toute vie; et les meilleurs d'entre nous ne sont peut-être eux aussi que des cristaux traversés. » (YO, 329)

Encore ici, certains critiques ont semblé lui reprocher de ne pas s'être conformée au pacte autobiographique. « Franchement, de répliquer Marguerite Yourcenar, je ne comprends pas cette insistance sur le 'je', quand ce 'je' s'applique à une enfant née en juin 1903 et devenue peu à peu l'être humain que je suis ou essaie d'être. » (YO, 226) Mais, face à ces commentaires, rappelons-nous que Marguerite Yourcenar n'était pas la femme à se conformer à quoi que ce soit et qu'elle n'a pas écrit son autobiographie mais ses Mémoires. Le genre des mémoires, nous l'avons vu, se démarque de celui de l'autobiographie. Par exemple, nous dit Lejeune dans *L'autobiographie en France*, « [d]ans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de

beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient. » (Lejeune, 11) Et c'est exactement ce qu'a fait Marguerite Yourcenar en rédigeant ses Mémoires¹⁰⁴. À l'instar d'Hadrien, qui ne se limitera pas seulement à raconter sa vie et ses exploits à Marc-Aurèle, elle dépasse sa famille immédiate pour rejoindre « [t]oute l'humanité et toute la vie [qui] passent en nous. » (YO, 222) Nous croyons en outre que nous ne devons pas nous surprendre de la méthode choisie par Marguerite Yourcenar pour parler d'elle-même : la distance. En effet, nous avons vu dans le précédent chapitre que ce phénomène de distance par rapport à autrui et même vis-à-vis de soi-même avait déteint en elle dès ses jeunes années. « La distance devient dès lors un art d'aimer, un art de vivre, un art d'entrer en relation avec les autres et avec soi-même. Seul, passif, endurant, progressivement libéré de tout ce qui l'entrave (amour, ambition, préjugés), le héros yourcenarien, éloigné du monde mais en même temps uni sympathiquement à toute la création, se trouve proche du saint laïque ou de l'ascète. » (Real 4, 281) Le héros yourcenarien, ici, est en fait Marguerite Yourcenar elle-même, une héroïne qui se cache dans les interstices de sa propre histoire afin de mieux la comprendre à distance. En effet, en regardant à la distance de l'âge mûr les différents aspects de son vécu, Marguerite Yourcenar peut mieux interpréter son existence et celle de générations avant la sienne. Ce cheminement à rebours permet également à notre héroïne de se rapprocher d'êtres dont elle s'était séparée volontairement plusieurs décennies auparavant. Nous avons vu, en effet, que la famille pour elle n'était pas une priorité, tout comme ce fut le cas pour son père. Elle disait d'ailleurs à Jean Montalbetti que « [l]a famille, telle que je la voyais dans mon enfance, c'était d'abord le poids de la coutume :

on se sentait aplati dans le rôle du cousin ou de la cousine, de la tante ou de l'oncle, sans jamais être la personne elle-même. Or très tôt il y a eu avec intensité 'moi' au milieu des autres personnes, c'est-à-dire quelqu'un qui allait être quelque chose, qui allait exister séparément. » (MO) En fait, rester à proximité de sa famille signifiait bien souvent, pour une jeune Marguerite, s'empêcher de s'ouvrir des fenêtres sur le monde.

Et parmi les êtres retrouvés par Marguerite Yourcenar, il y a, bien sûr, sa mère Fernande, son père Michel et sa mère spirituelle Jeanne auxquels elle consacra, entre autres, la trilogie du *Labyrinthe du monde*, *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité*. Que signifie pour Marguerite Yourcenar de se rapprocher notamment de celle qu'elle n'avait jamais connue, de celle dont on ne parlait jamais durant son enfance, et de celle qui ne lui avait jamais manqué? Cela signifie se pencher sur la vie d'un être dont elle aurait à recomposer l'existence à partir de documents certes jaunis, de photographies pâles ou presque effacées et d'une bonne dose d'imagination afin de cimenter ensemble ces détails épars. Tâche difficile car, mentionne Bonali-Fiquet, « [q]ue pouvait-elle, en effet, avoir de commun avec la famille de Fernande, ce milieu de bourgeois conformistes influencés par le catholicisme de la Contre-Réforme, ces grands propriétaires fonciers du XIXe siècle, se préoccupant de la conservation de leur patrimoine et dont le rayon d'action ne dépassait guère le cercle étroit de la famille? » (Bonali-Fiquet 3, 96) Mais c'est ce projet qui a occupé l'esprit de Marguerite Yourcenar durant quelques années. Il fallait ainsi aller au-delà de sa propre mère afin de mieux décrire et comprendre cette dernière. « Aujourd'hui, nous confie-t-elle, [...] mon présent effort pour ressaisir et raconter son histoire m'emplit à son égard d'une sympathie que

jusqu'ici je n'avais pas. Il en est d'elle comme des personnages imaginaires que j'alimente de ma substance pour tenter de les faire vivre ou revivre. » (EM, 745)

Marguerite Yourcenar exemplifie cette sympathie en parlant de Zénon. En fait, elle se préoccupe tellement de l'autre qu'elle est prête, comme le ferait une mère, à donner de sa substance pour créer la vie. « Se désincarner pour se réincarner en autrui. Et utiliser pour le faire ses os, sa chair et son sang, et les milliers d'images enregistrées par une matière grise. » (OR, 864) Cette façon de faire peut être, d'une part, un phénomène de gestation où, à l'instar d'une mère, elle porte en elle l'enfant à naître, et, d'autre part, une sorte de clonage de sa propre personne. Toutefois ce clonage ne reproduit pas physiquement son auteur, mais ce pourrait fort bien être un clonage de l'esprit ou encore la reproduction physique de ce côté androgyne si cher à l'auteur. Si Hadrien n'est pas Marguerite Yourcenar, Zénon pourrait fort bien l'être, quoiqu'encore là elle devance les hypothèses et s'en défend : « [o]n nourrit de sa substance le personnage qu'on crée : c'est un peu un phénomène de gestation. Il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain, mais il ne s'ensuit pas qu'il soit nous ou que nous soyons lui. Les entités restent différentes. J'aime Zénon comme un frère, mais Zénon n'est pas moi. » (YO, 224) Mais, nous restons convaincus qu'elle aurait pu et voulu être, entre autres, Zénon, en vivant ces autres vies qu'elle avait souhaité avoir la possibilité d'expérimenter. En effet, elle confia à Jacques Chancel, qu'elle aurait voulu vivre 1 500 ans afin d'occuper de multiples métiers et de voir passer toute une civilisation. (RA, 1, 2)

En se rapprochant de sa mère par le truchement de la sympathie, Marguerite Yourcenar nous décrit un passage de l'enfance de cette dernière :

L'enfant babille. Elle a peur des gros chiens et des bêtes sauvages, mais elle aime les fleurs; elle retient leurs noms. De temps à autre, la petite main s'allonge, cueille maladroitement, ou plutôt arrache, une tige ou une touffe. L'oncle un peu solennel proteste : 'Songe à la plante mutilée, à ses racines laborieuses, à la sève qui découle de sa blessure...' Fernande lève la tête, perplexe, sentant qu'on la gronde, et lâche la fleur moribonde qu'elle serrait dans sa paume moite. Il soupire. A-t-elle compris? Est-elle du petit nombre d'êtres qu'on peut instruire ou former? Se souviendra-t-elle de l'admonition au bal, quand elle portera dans les cheveux ou au corsage ce que Victor Hugo appelle un bouquet d'agonies? (EM, 890)

Deux éléments chers à Marguerite Yourcenar se retrouvent imbriqués dans cette citation : son amour de la nature qui semble lui avoir été communiqué par sa mère dans les fibres qu'elle lui a transmises et la précaution qu'il faut prendre lors de notre contact avec les éléments de la Nature, communiquée par son grand-oncle.

Ce contact à rebours maternel permet à Marguerite Yourcenar de faire un rapprochement entre ses cheveux et ceux de sa mère, cheveux retrouvés des décennies plus tard grâce aux bons soins de son père. « Michel [...] glissa dans une enveloppe soigneusement libellée des pointes de cheveux que la mère de Marguerite s'était fait couper la veille de ses couches. En les examinant vers 1929, je m'aperçus que ces cheveux très fins, d'un brun si foncé qu'ils paraissaient noirs, étaient identiques aux miens. » (EM, 746) Nous avons l'impression que durant ses dernières années, Marguerite Yourcenar a voulu rechercher la provenance de certains traits de son caractère dans le but de faire ou refaire les liens qui l'ont toujours unie à ses ancêtres lointains ou proches. Elle a même tempéré certaines allégations faites par sa mère avant de mourir « [s]i la petite a jamais envie de se faire religieuse, qu'on ne l'en empêche pas » (EM, 735), et qui

l'avait antérieurement offusquée car elle n'aimait pas se faire dire quel chemin emprunter. « Dès cet âge de sept ou huit ans, il me semblait que cette mère dont je ne savais presque rien, dont mon père ne m'avait jamais montré l'image, [...] empiétait indûment sur ma vie et ma liberté à moi, en essayant ainsi de me pousser par trop visiblement dans une direction quelconque. [...] J'avais l'imperceptible recul du chien qui détourne le cou quand on lui présente un collier. » (EM, 735) Mais, lors de l'écriture de ses Mémoires, elle interprète ce geste différemment : « elle souhaite éviter à son enfant la répétition d'une expérience qui pour elle tournait mal. » (EM, 736) Et, en fin de compte, continue-t-elle, « [i]l m'arrive de me dire que, tardivement, et à ma manière, je suis entrée en religion, et que le désir de Mme de C*** s'est réalisé d'une façon que sans doute elle n'eût pas approuvée ni comprise. » (EM, 736) Évidemment, pourrions-nous ajouter, le passage du temps, la réalisation de tous les hasards et l'édification de la sculpture de soi, donnent à Marguerite Yourcenar une vue beaucoup plus sereine des événements qui se sont produits durant son existence.

Marguerite Yourcenar a voulu nous présenter ses ancêtres, car, note Hillenaar dans "L'oeuvre d'une femme forte", « l'homme arrive de si loin et porte en lui tant de vestiges d'une longue préhistoire que ce serait mettre des oeillères que d'expliquer le cours d'une vie par celui d'une enfance. » (Hillenaar, 3) Et, parmi ses ancêtres maternels, elle nous donne l'exemple d'Arthur et de Mathilde. Elle parle avec beaucoup de tendresse et de compréhension, nous semble-t-il, de cette femme au service de la reproduction humaine. « [C]'est plus de dix ans de ces dix-huit années de mariage que Mme Mathilde a passé au service des divinités génitrices. Dix ans écoulés à compter les

jours en se demandant si oui ou non elle était 'prise' [...]. La force qui crée les mondes a pris possession de cette dame à volants et à ombrelle pour ne la quitter qu'après l'avoir vidée. » (EM, 786) La description du contenu de cette situation, et de bien d'autres, font référence à des comportements à bannir, certes, mais qui ont néanmoins existé et qui existent encore. Marguerite Yourcenar décrit tout simplement, met en situation, ces événements. C'est pourquoi nous ne comprenons pas le fait que tant de critiques aient perçu de la misogynie chez l'auteur, un jugement dû principalement, comme nous l'avons mentionné précédemment, à ses commentaires sur le rôle d'une mère et sur ceux de la femme en général, sans justement les mettre en contexte. Par exemple, Simone Proust, par le biais de son analyse de la conception bouddhique chez Marguerite Yourcenar, essaie de nous expliquer les raisons probables d'un tel geste.

Quand Marguerite Yourcenar affirme avec une telle assurance que sa mère ne lui a pas manqué, elle s'appuie sur toute une métaphysique ascétique et mystique, ce qui l'autorise à prendre ce ton péremptoire qui peut choquer. Elle ne pense pas présenter cette affirmation comme une preuve de supériorité personnelle, tendant à faire croire qu'elle est plus forte que les autres, puisque non atteinte par ce genre d'accident. Ce qu'elle veut signifier par là, c'est l'illusion de nos croyances occidentales dans le fondement de la personne. La mort d'une mère n'est pas une tragédie, et Yourcenar s'applique à le faire sentir en décrivant l'agonie et la mort de sa mère sans la moindre marque d'émotion. [...] Elle n'a pas de mère, c'est un fait, mais c'est une illusion de croire qu'on a besoin de mère, et c'est ainsi que la vision mystique lui permet d'assumer le manque. (Proust 1, 31)

En fait, les exemples pris par Marguerite Yourcenar pour représenter la femme, que ce soit dans ses entretiens, ses confidences ou sa correspondance, ne sont que des mises en

situation tout comme l'avait fait, avant elle, Simone de Beauvoir, dans le *Deuxième sexe*. Marguerite Yourcenar était au courant de cette appellation de misogynne à son égard. Elle en fait mention dans certains entretiens dont celui avec Bernard Pivot. « On m'accuse très souvent d'être misogynne. Question idiote à moins qu'on ajoute immédiatement qu'on est aussi misanthrope. » (NR) Nous croyons cependant que les propos de Marguerite Yourcenar, que ce soit au sujet des hommes ou des femmes, se voulaient peut-être bien directs en certaines circonstances, mais ils se voulaient surtout une manière visant à l'amélioration du genre humain par une prise de conscience plus profonde vis-à-vis de leurs comportements et des conséquences qu'ils entraînent pour leur entourage.

En cheminant la route du vécu de ses ancêtres, Marguerite Yourcenar perçoit certaines similarités marquantes entre soi et ses grands-oncles Pirmez. Par exemple, Octave était un essayiste belge du 19^e siècle, et Rémo, un activiste rempli de compassion pour les misères humaines. Ils avaient aussi, tous deux, visité les mêmes endroits qu'elle et avaient lu les mêmes livres notamment « Hésiode et Théocrite ». (EM, 874) En parcourant l'un des ouvrages d'Octave, dans lequel il confie ses émotions et celles de son frère Rémo - qui s'était incidemment enlevé la vie quelques années auparavant - elle s'aperçoit que l'histoire d'Alexis écrite en 1929, ressemble d'une certaine manière, ou encore récupère celle de ce grand-oncle :

Il est probable, nous dit-elle, que si Paul G*** [...] m'avait tendu les *Lettres à José*, et que je fusse tombée sur d'assez poignants souvenirs d'adolescence confiés par Octave vieillissant à son ami moins âgé, je me serais sans doute aperçue que cette détresse de l'enfant mis brusquement en présence de la routine du collège et de la brutalité de ses condisciples, ces médiocres études, cette fuite dans la

musique qui était en ce temps-là le grand refuge d'Octave, cette santé altérée qui décide finalement la famille à rendre le jeune garçon à sa chère solitude, tout cela ressemblait trait pour trait à l'histoire d'un jeune aristocrate autrichien, telle que je l'avais racontée un an plus tôt dans *Alexis*.
(EM, 844)

Pour ce qui est de Rémo, Marguerite Yourcenar reconnaît en lui son propre désir d'être utile. « Cela m'est nécessaire, pour vivre, de me sentir utile » (EM, 822) avait-il dit à Octave. Et, il avait « cette opinion, mauvaise à coup sûr, mais bien enracinée en [lui], que nous ne devons pas aimer exclusivement un seul être. [Il voyait] de l'égoïsme et de la tyrannie en une telle passion : elle nous fait oublier le sentiment de la fraternité humaine. » (EM, 835) Cette dernière opinion n'est pas sans toucher un point fort sensible à l'intérieur de Marguerite Yourcenar qui, nous le savons déjà, a été tyrannisée par une passion dont l'intensité du feu l'a définitivement marquée. Le rapport sympathique de Marguerite Yourcenar à ses ancêtres se rapproche de l'identification hétéropathique décrite par Max Scheler. En effet, nous dit-il, « [l]'homme n'est pas seulement semblable à son ancêtre, et il n'est pas seulement dominé et guidé par lui : mais, tel qu'il est pendant sa vie et dans l'endroit où il vit, il est à *la fois* lui-même et son ancêtre. » (Scheler, 71, 72) Nous avons vu au chapitre deuxième la définition schelerienne de ces deux types d'identification :

Dans le type idiopathique, c'est le *moi* étranger qui est absorbé et assimilé par mon propre *moi* au point de se trouver dépouillé de toute individualité, de toute autonomie dans sa manière d'être et de se comporter; dans le type hétéropathique, au contraire, c'est mon *moi* (au sens formel du mot) qui est attiré, captivé, hypnotisé par un autre *moi* (au sens individuel et matériel du mot) au point que c'est ce *moi* individuel étranger qui prend la place de mon *moi*

formel, et substitue toutes ses attitudes fondamentales et essentielles à celles de ce dernier. Lorsque cette fusion est accomplie, je ne vis plus en « moi » mais en « lui » (dans et par l'autre). (Scheler, 70, 71)

Nous voudrions toutefois nuancer l'approche schelerienne en précisant, d'une part, que nos ancêtres, notre famille immédiate et même une communauté d'êtres primitifs ont la possibilité de vivre en nous au départ et même de dominer notre personne, et ce, jusqu'à ce que nous nous démarquions d'autrui, en élaguant ce qui ne convient pas à la cristallisation de notre personnalité. D'autre part, la fusion hétéropathique devient ainsi idiopathique car l'individu au lieu d'être contrôlé par ses ancêtres, contrôle lui-même la situation. En outre, dans le cas qui nous occupe ici, même si Marguerite Yourcenar a reconnu ces fibres ancestrales lors de la rédaction de ses Mémoires, et qu'elle a tenté de décrire les pensées d'Octave en entrant dans son esprit, car, nous précise-t-elle, « [d]ans les pages dont je me sers ici, il a lui-même décrit cette journée. Je tâche de compléter les lacunes de ses brèves notations à l'aide de fragments tirés de ses autres ouvrages, d'entrer dans l'esprit de cet homme auquel je suis, d'assez loin, apparentée, pour vivre avec lui un certain jour d'il y a quatre-vingt-dix-sept ans » (EM, 810), elle est toutefois contente de ne pas l'avoir fait auparavant car, « [i]l ne faut pas s'encombrer trop tôt des fantômes de la famille. » (EM, 844) Il ne faut pas s'en encombrer afin de parvenir à fortifier l'unicité de notre propre moi, qui, même s'il est composé d'une multitude de fibres, forme une composante unique lors de leur concoction.

Les entretiens

Marguerite Yourcenar, en devenant de plus en plus célèbre, grâce à *Mémoires d'Hadrien*, *L'Oeuvre au Noir*, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, fait l'objet d'un intérêt accru de la part des représentants des médias et elle accepte de leur accorder de nombreux entretiens. Ce faisant, elle souhaite surtout apporter des précisions sur nombre de sujets qui lui tiennent à coeur ainsi que sur les positions prises dans ses ouvrages, et ce, même si elle est consciente de la précarité d'une telle entreprise. « [J]'ai l'impression de laisser publier un procès-verbal, qui, comme il arrive toujours pour toute entrevue de ce genre, me donne l'impression d'avoir été tantôt inculpée et tantôt témoin. » (RO, 8) La lecture de ces entretiens nous renseigne énormément sur la personnalité de Marguerite Yourcenar, sur ses opinions sur l'humanité, sur son vécu et celui de ses personnages. Nous nous apercevons cependant que très souvent des questions similaires lui sont posées. En effet, après avoir pris connaissance des entretiens de de Rosbo, de Galey et de Chancel, il demeure rare de découvrir des nouveautés chez Marguerite Yourcenar. Par exemple, confie l'auteur à l'un de ses correspondants en commentant la visite de la télévision canadienne : « [J]'ai été une fois de plus atterrée par la platitude et la superficialité des questions qui pleuvaient sur moi ». (LA, 575) C'est peut-être la raison pour laquelle elle a souhaité enregistrer la série *Confidences*, composée de quatre émissions vidéo au début des années quatre-vingts, et dans lesquelles elle nous offre - sans intervention de la part de qui que ce soit - ses vues sur l'écrivain, sur la femme, sur l'écologie et sur la Nature en général. Nous avons déjà cité quelques-unes de ses interventions et ne voudrions ici mettre l'accent que sur la responsabilité de l'écrivain.

L'écrivain, selon la vision yourcenarienne, se doit de porter une attention sur tout ce qui l'entoure. Il se doit également d'être soi-même et de paradoxalement s'oublier soi-même, afin de laisser passer à travers lui les vibrations créatrices à l'état pur, si l'on veut. Et, nous dit Marguerite Yourcenar :

Il y a aussi une autre chose, et ça je crois qu'un très grand nombre de nos contemporains commettent un crime dans ce sens-là : il faut être clair. L'écrivain qui ajoute des obscurités à la vie, qui Dieu merci est déjà assez obscure, et aux problèmes de l'intelligence qui sont à peu près incompréhensibles, en créant une obscurité de mots pour faire beau ou pour faire intéressant, pour faire amusant, pour que ça ait l'air de quelque chose de nouveau, est tout à fait en dehors de sa vocation d'écrivain. Quand on écrit c'est pour être compris. Et si obscure et si abstruse soit la matière, et plus abstruse elle est, il s'agit d'être d'une clarté, j'allais dire presque enfantine. Et là, je crois qu'il y a une très grande erreur due à une sorte de snobisme chez un très grand nombre d'écrivains contemporains, de poètes surtout, qui décourage complètement le lecteur. Le lecteur lit une page, deux pages qu'il ne comprend pas et puis il se dit : mon Dieu tant pis, laissons ça. (CO, 1)

Ce souhait de clarté, fort légitime, il est vrai, ne devient pas toujours réalité dans maints ouvrages publiés, que ce soit des poèmes, des romans ou des essais théoriques.

La correspondance

Les entretiens de Marguerite Yourcenar demeurent certes une piste incomplète pour connaître dans sa totalité la personnalité forte de cette écrivaine, mais un élément clé parmi d'autres. Notons que ses vues sur l'humanité et sur différents concepts se retrouvent également dans sa correspondance et dans l'effort qu'elle fit pour permettre que des adaptations cinématographiques soient faites de deux de ses romans.

L'épistolaire yourcenarien, à l'instar de celui d'Hadrien, n'est pas uniquement dirigé à un seul lecteur ou quelques récipiendaires. Il s'adresse à une audience plus large même si les lecteurs virtuels ne prendront connaissance du contenu de la correspondance que beaucoup plus tard. En fait, le seul fait de conserver sa correspondance, de la dactylographier et de la répertorier, devient une preuve suffisante à la pertinence de notre propos. Comme mentionné en introduction,

[l]e projet même de publication d'une anthologie de lettres posthumes avait été clairement formulé par Yourcenar à ses proches et prophétisé à plusieurs reprises dans la correspondance elle-même : 'Dans un recueil posthume, les divers points de vue exprimés par l'écrivain se complètent et s'expliquent les uns par les autres, et personne ne se scandalise que chaque sujet en particulier soit traité de façon plus ou moins hâtive, plus ou moins partielle, et plus ou moins amicalement biaisée par les intérêts et la personnalité de la personne à qui l'on écrivait'¹⁰⁵.

Ces lettres sont adressées « à ses amis et quelques autres » dont notamment le réalisateur du film *Le Coup de grâce*, Schlöndorff¹⁰⁶, pour lui faire savoir, de manière non équivoque, sa désapprobation quant au déroulement de l'adaptation cinématographique de ce roman yourcenarien. Il n'a pas perçu la véritable personnalité de Sophie, cette héroïne, qui n'a attiré l'attention de personne. Pourtant, nous dit Marguerite Yourcenar,

[d]ans *Le Coup de grâce*, Éric a l'avantage d'être le narrateur, d'être *intellectuellement* plus dessiné, mais Sophie me paraît aussi importante que lui. Elle représente en quelque sorte la terre elle-même; elle incarne cet élément féminin qui compte tant pour moi, mais que j'avoue retrouver assez rarement, par malheur, chez les femmes que nous voyons autour de nous : cette abondance d'émotion et de sentiment presque inépuisable, cette foncière bonté, cette patiente capacité d'accepter, le contraire presque du raidissement héroïque d'Éric. Sophie,

jusqu'à sa mort, a une richesse de source; et même lorsqu'elle tombe dans les erreurs du désespoir, lorsqu'elle couche avec divers officiers de l'armée blanche ou rouge, ou lorsqu'elle abuse de l'alcool un soir de chagrin, elle garde cette espèce de générosité et de grandeur qui est celle d'un être presque élémentaire. (RO, 89, 90)

Ainsi, l'histoire du *Coup de grâce* ne racontait pas seulement une tranche de l'histoire yourcenarienne, elle mettait bien en scène une héroïne dont les caractéristiques se retrouvent fort probablement chez Marguerite Yourcenar ou qu'elle apprécie, à tout le moins, chez la femme en général. D'ailleurs, elle confiait à Shusha Guppy en 1987 : « Je peux vous dire maintenant [...] que Sophie est très proche de moi à vingt ans, et Éric, le jeune homme sans aucun doute attiré par le frère de Sophie, de qui elle tombe amoureuse, était quelqu'un que j'ai connu, mais des problèmes politiques nous séparaient. » (Goslar 1, 142) À la suite de cette tentative cinématographique, de ce que Marguerite Yourcenar a considéré comme un échec, elle s'est bien promis de ne plus jamais retenter l'expérience.

J'ai toujours tenté d'éviter les transcriptions cinématographiques d'oeuvres littéraires avouant que je n'y crois pas. C'est-à-dire que pour ne pas parler immédiatement de soi, je trouve que *La mort à Venise* est une très belle nouvelle de Thomas Mann. En un sens, si vous voulez, *La mort à Venise* est un beau film, mais les deux ne se raccordent pas. Et j'en dirais autant du *Coup de grâce*, je sais que Schlöndorff est un excellent cinéaste, mais j'ai fait une exception. Pour une fois je me suis dit, mon Dieu, le *Coup de grâce* est un livre très court, une sorte d'épisode qui intéresse trois personnages en particulier, risquons une expérience, en quelque sorte, en vase clos. Et le fait que Schlöndorff est un excellent cinéaste allemand, le fait que sa femme était d'origine lithuanienne m'ont fait penser que nous arriverions à un

accord plus complet entre le texte et l'interprétation et le cinéma. Enfin, je crois que je me suis trompée. (RA, 5)

Pourtant, quelques années plus tard, elle laissait André Delvaux entreprendre le montage de *L'Oeuvre au Noir*. Les rapports entre Delvaux et Marguerite Yourcenar étaient fort sympathiques et tout laissait prévoir la réussite de l'intervention. Le film n'a toutefois été projeté à l'écran qu'après la mort de Marguerite Yourcenar et elle ne l'a jamais vu, ni les changements de dernière minute faits par le réalisateur. Quoique nous ne sachions pas si Marguerite Yourcenar aurait approuvé ou non le geste de Delvaux, il demeure certain qu'elle n'aurait pas été très impressionnée par les commentaires de ce dernier sur sa personne. Delvaux, dans une entrevue accordée à François Jost dans *Avant-scène Cinéma*, justifie d'une manière étonnante et fâcheuse son geste de coupure *in extremis* et sa focalisation sur l'usage des oeufs blancs auxquels il préféra donner plus d'importance qu'aux dialogues platoniciens, comme l'avait originellement fait Marguerite Yourcenar dans le roman. Cette scène des oeufs se réfère à la fragilité de la vie, elle nous montre rétrospectivement Zénon et Henri-Maximilien, enfants, qui en tiennent un dans une cuiller en courant dans les champs. Delvaux confie à Jost sa propre conception du rôle des oeufs :

[Ils ont] une importance plus grande parce que j'ai une approche plus affective des personnages : plus affective de Hilzonde la mère, presque plus affective de Catherine, qui est chez Yourcenar seulement un monstre, et plus affective d'Henri-Maximilien et de l'enfance. Je crois que, là, il y a une différence réelle entre la personne de Marguerite Yourcenar et moi. C'est qu'en effet, chez elle, on peut expliquer beaucoup de choses par le fait qu'elle a tout focalisé sur le père - elle n'a jamais connu sa mère, son homosexualité provient de là - que, donc, les rapports

qu'elle peut établir entre Zénon et les femmes, entre Zénon et sa mère, entre Zénon et Henri-Maximilien sont différents¹⁰⁷.

Le film ne connaît pas le succès escompté à Cannes, « le spectateur [...] est sollicité à plus d'un titre : impliqué dans la reconstitution d'un puzzle, sollicité émotionnellement, touché par tous ses sens mis en éveil », mentionne Fareniaux dans "Yourcenar-Delvaux : le projet alchimique". (Fareniaux, 115) Et l'opinion de Delvaux sur le pourquoi des préférences sensuelles de Marguerite Yourcenar ne s'inscrit que dans un unilatéralisme rempli de préjugés qui viennent inutilement ternir les rapports sympathiques développés auparavant. Mais laissons Marguerite Yourcenar lui répondre elle-même des profondeurs de l'au-delà : « L'homosexualité considérée [...] comme une forme de chauvinisme et de séparation d'avec le reste me semble une attitude de notre temps. » (RA, 5) Il est d'ailleurs fort aléatoire de prétendre que les femmes qui n'ont pas connu leur mère biologique préfèrent les femmes et que, *a contrario*, celles qui l'ont connue ne les préfèrent pas.

La correspondance laissée par Marguerite Yourcenar a été confiée à la bibliothèque Houghton de l'Université Harvard à Cambridge, Massachusetts, et peut être consultée à cet endroit. Plusieurs de ces lettres ont été publiées sous l'intitulé *Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres*. Un deuxième volume a également été publié sous l'intitulé *D'Hadrien à Zénon : Correspondance 1951-1956*. Ces lettres proviennent de la plume de Marguerite Yourcenar. Il serait aussi utile, croyons-nous, de publier les lettres reçues par l'auteur, qui sont également à la bibliothèque Houghton, ce qui nous permettrait de mieux situer le contexte dans lequel

les réponses ont été rédigées. Nous devons toutefois préciser que certaines portions de la correspondance yourcenarienne, dont les lettres adressées à Grace, a été mise sous scellée pour une période de cinquante années. « Dans cette volonté de rétention de documents, on peut voir [...] le voeu que nul ayant connu Marguerite Yourcenar, l'ayant côtoyée, ne sache et surtout ne rende publics, ces propos intimes, ces [...] propos amoureux [...] avec ce qu'ils ont de naïvetés, de mièvreries, d'impudeurs et de ridicules. » (Savigneau, 23) Il y a peut-être aussi le voeu de laisser planer parmi les lecteurs et critiques certaines interrogations sur la vie et l'oeuvre yourcenariennes, une façon de continuer à rester encore plus présente dans leurs pensées. « Seules les traces font rêver » disait René Char¹⁰⁸. Mais Marguerite Yourcenar a bien pris soin de ne pas tout laisser. En effet, vers la fin de sa vie, elle « a ainsi détruit pendant l'été 1987, qui devait être le dernier de sa vie, de nombreux documents. Elle affirmait 'faire des rangements'. » (Savigneau, 23) Pourtant, ce qui nous a été laissé, nous donne la possibilité de percevoir une Marguerite Yourcenar qui se veut engagée et qui se veut elle-même critique des critiques littéraires. Ainsi, « les lettres de Yourcenar [...] sont hantées par la préoccupation déjà si prégnante dans les préfaces, postfaces et carnets de notes de se substituer au critique, et de le 'doubler' pour le circonvenir¹⁰⁹. » Mais, quoi qu'il en soit, nous avons déjà vu que certaines de ces lettres contenaient le désir de se connaître davantage soi-même et une « attention au moi doublée de sa mise à distance, [où] se dégage un autoportrait, associé à une théorie de la connaissance¹¹⁰ », théorie qui d'ailleurs se perçoit dans les quelques lignes de cette lettre : « C'est donc l'équité, l'intégrité, la modestie, la bonté, en matière morale, l'exactitude, la justesse, la sincérité en matière intellectuelle, que nous devons

essayer d'inculquer aux autres, et surtout d'apprendre à reconnaître et à pratiquer nous-mêmes. » (LA, 227)

Une sympathie stoïcienne

Les années passées auprès d'une Grace très malade, à partir tout particulièrement des années soixante-dix, témoignent de la fidélité yourcenarienne vis-à-vis d'une femme qui l'avait accompagnée durant les hauts et les bas d'une existence à deux. Ces hauts et ces bas se perçoivent dans le passage d'une lettre de Marguerite Yourcenar : « En ce qui concerne l'amour, je ne suis pas sûre que la glorification du 'couple' en tant que tel, soit la meilleure manière de nous débarrasser de nos erreurs et de nos fautes; tant d'agressivité, tant d'égoïsme à deux, tant d'exclusion du reste du monde, tant d'insistance sur le droit de propriété exclusif d'un autre être sont entrés dans cette notion : peut-être avons-nous à la purifier avant de la resacraliser... » (LA, 231) Le cancer avait atteint Grace dès la fin des années cinquante. Elle avait toutefois réussi à enrayer les dommages pour continuer à vivre et à voyager auprès de celle qu'elle aimait et pour qui elle traduisait les oeuvres en anglais. Cette lutte stoïque de Grace contre le cancer s'est néanmoins révélée peine perdue et il a fallu à Marguerite Yourcenar le déploiement d'une sympathie également stoïque pour parvenir à vivre aux côtés de sa compagne jusqu'à sa mort. En effet, les ravages de la maladie, tout comme la prise de médicaments puissants, avaient changé considérablement le physique et le caractère de Grace. Ces années difficiles, Marguerite Yourcenar les a apparentées à une prison. « Ma vie immobile date de près de dix ans (1978). À certains aspects, 'prison' plutôt que 'vie

immobile' puisqu'il ne dépend plus de moi de franchir la porte ouverte. » (OR, 858) Elle confie également à Helen Howe en 1968 : « Il y a bien des moments où cette maison, où mon intention n'était pas de vivre si continuellement, comme depuis quelques années les circonstances m'y forcent, me semble une prison. » (Proust 3, 24) Marguerite Yourcenar, durant ces moments tragiques, a fait preuve d'un contrôle de soi, qui est, nous l'avons vu, une composante de la sympathie smithienne. En effet, le contrôle de soi permet habituellement au sympathisé de recevoir plus facilement de la sympathie de la part du sympathisant car ce dernier peut de meilleure façon « entrer dans les sentiments de la personne principalement concernée ». (Smith, 48) En outre, le sympathisé qui sait contrôler dans une large mesure ses émotions en les considérant du point de vue d'un tiers, ou d'un spectateur impartial, sera d'autant plus admiré par ses compagnons et pourra voir à distance ses malheurs, pourra les observer avec les yeux du sympathisant, ce qui aura pour effet de diminuer l'ampleur de ses émotions personnelles face à toute situation. Le contrôle de soi et le regard à distance sur soi-même, Marguerite Yourcenar en avait développé les composantes depuis son enfance en faisant son examen de conscience et en étant courageuse face aux événements qui se produisaient autour d'elle et envers lesquels elle ne pouvait rien. Dans le cas qui nous occupe ici, nous croyons que le contrôle de soi yourcenarien s'est arrogé le droit ou encore a cru nécessaire de se mettre à la place du sympathisé, de se dédoubler pour ainsi dire, et de diminuer l'ampleur des souffrances de Grace, afin qu'elle-même, cette fois-ci en tant que sympathisant, puisse mieux sympathiser avec Grace. Il est aussi fort plausible de prétendre que Grace a également fait preuve, la plupart du temps, d'une maîtrise de soi remarquable en luttant

avec férocité contre la maladie, en restant active et en essayant de diminuer l'ampleur de la gravité de sa situation afin que le sympathisant puisse de meilleure façon sympathiser avec elle. Son courage et sa persévérance n'ont fait que renforcer ceux de Marguerite Yourcenar. Ainsi, l'acharnement avec lequel Grace s'accrochait à la vie, a permis à l'auteur de trouver en son for intérieur, les forces nécessaires pour rester près de sa compagne.

Un retour à la beauté et aux voyages

La mort de Grace, fin 1979, a d'une certaine manière libéré Marguerite Yourcenar d'un confinement physique et psychique. Nous avons vu, en effet, qu'elle avait dû renoncer aux voyages pendant une période fort longue afin de rester à ses côtés. La disparition de cette dernière l'attriste, il est vrai, mais elle lui ouvre, une nouvelle fois, les portes de l'humanité. Cette fois-ci, elle prend pour compagnon de voyage, le jeune homme qui était venu à Petite Plaisance quelques années auparavant filmer des scènes de la vie yourcenarienne. C'est Grace, selon Josyane Savigneau, qui avait tenu à présenter ce beau jeune homme à Marguerite Yourcenar. Il avait rapidement éveillé de nouveau en elle son goût instinctif pour la beauté. Ce beau jeune homme deviendra donc la troisième et dernière instance de l'attachement yourcenarien à ces hommes qui préfèrent les hommes.

C'est ainsi qu'au début des années quatre-vingts, Marguerite Yourcenar se sent revivre et pour cause. Elle, qui s'était mise à ébaucher des projets de voyage, se voit en outre élire à l'Académie française. Elle apprend son élection lors de son

embarquement sur le navire qui va l'amener, elle et le beau jeune homme, vers les Antilles. Mais cette sorte d'idylle, partagée plus ou moins par Jerry, se complique assez rapidement à cause des fréquentations masculines de ce dernier. Il n'est d'ailleurs pas impossible que certaines pages de *Quoi ? L'Éternité* aient non seulement servi à relater une page de l'histoire de Jeanne de Reval et d'Egon¹¹¹, mais aussi une autre page de l'histoire yourcenarienne. Nous pensons ici à l'arrestation de l'ami d'Égon à Rome pour possession de drogues et aux altercations qui en découlèrent. « Un jour, le jeune homme [Daniel, ami de Jerry] est arrêté et Marguerite Yourcenar doit elle-même se rendre à la police pour le faire libérer. Elle s'est inspirée de cet épisode dans *Quoi ? L'Éternité* en le transposant dans l'histoire de Jeanne de Vietinghoff, de son mari et de l'ami de celui-ci, Franz ». (Savigneau, 660) Marguerite Yourcenar, malgré les bons moments vécus, a été maltraitée par cette dernière aventure de son existence. Toutefois, comme l'a dit sa secrétaire, et si ce peut être une consolation, « [a]u fond ce qui vous sauve, c'est que tout devient un matériau pour vos livres. » (Savigneau, 660) Nous pourrions ici rapprocher cette dernière citation de propos yourcenariens et nietzschéens. Par exemple, dans les carnets de note de *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar rédige : « Quoi qu'il arrive, j'apprends. Je gagne à tout coup » (EM, 530), et Nietzsche dans *La volonté de puissance* : « Ce qui ne me tue pas me fortifie.¹¹² »

Mais, quelles que soient les difficultés auxquelles elle a dû faire face, Marguerite Yourcenar relate positivement, dans ses Mémoires, les bons moments vécus auprès des deux dernières personnes à avoir partagé son existence et qui reposent près d'elle au cimetière de Somesville.

[J]e revois une jeune femme aux traits de jeune sibylle assise sur une de ces barrières qui là-bas séparent les champs des pâtures; nous sommes au bas du mur d'Hadrien; ses cheveux flottent au vent des cimes; elle semble l'incarnation de cette étendue d'air et de ciel. Je revois la même dans le lit à baldaquin d'une vieille maison délabrée, à Ludlow, parlant de Shakespeare qu'elle imagine répétant avec ses acteurs, ou plutôt lui parlant comme si elle était là. Un jeune homme vêtu d'un chandail blanc à capuchon blanc descend d'un pied ferme un *tor*, une de ces pyramides de rochers pointus dans la forêt de Dartmoor, plus vieilles que l'histoire. Son vêtement n'est d'aucun âge. C'est un jour froid d'automne; le corps recroquevillé d'une brebis morte, tombée de la même hauteur quelques jours plus tôt, gît sur le sol. Le même encore, vêtu de même, visitant avec moi une réserve de cygnes. Le même, sur l'étroit palier d'une auberge de campagne d'Angleterre, pieds nus dans son kimono de coton gris, unissant nos bras en une étroite étreinte que rien ne semble pouvoir dénouer; elle s'est dénouée pourtant. (EM, 1383)

Les deux personnes chères à Marguerite Yourcenar sont décrites à travers des scènes qui lui rappellent des événements clés de sa propre existence, notamment des lieux qui l'ont marquée comme l'Angleterre et, plus tard dans sa vie, le Japon; puis, un personnage qui l'a presque hantée, l'empereur Hadrien; et, finalement, l'amour qui continue à refuser de s'enrouler autour de la vie yourcenarienne. Et, face à toutes ses expériences passées, elle reste seule à les contempler à travers la magie du souvenir et de l'écriture.

Le sentier de l'au-delà

Après avoir parcouru avec Jeanne et Égon, des sentiers enchevêtrés; après s'être, une fois de plus, engagée pour la sauvegarde de l'humanité en prononçant à Québec, le discours d'ouverture de la Conférence sur le droit de l'environnement¹¹³; après

avoir donné à Harvard, une conférence sur cet ami aveugle, Borges; et après s'être préparée à repartir en voyage en novembre 1987, où elle devait, entre autres, assister au tournage de *L'Oeuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar, qui avait sympathisé avec une multitude d'êtres, se doit, et peut-être bien avec une certaine contrainte, de sympathiser avec l'Éternité, au début de ces jours froids de novembre, où elle ne se sent pas bien et où elle subit une hémorragie cérébrale. Marguerite Yourcenar n'avait pas peur de la mort¹¹⁴, elle voulait effectuer ce passage « les yeux ouverts » (OR, 515) à l'instar de l'empereur Hadrien. Sa place était déjà préparée au cimetière de Somesville aux côtés du beau jeune homme et de la compagne qui avait partagé pendant près de quarante ans son existence. Ces jours sont décrits merveilleusement par Josyane Savigneau dans *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*. Les témoignages qu'elle a su récupérer de la part, tout particulièrement de la secrétaire de Marguerite Yourcenar, nous prouvent l'intensité avec laquelle cette femme a vécu ses derniers jours. Elle s'est, en effet, permis ou y a été forcée car, selon sa secrétaire, elle n'avait plus à ce moment-là l'usage complet de sa raison, d'être plusieurs personnages à la fois, de vivre pour ainsi dire une réplique du songe de Lazare, fils de son dernier personnage, Nathanaël. En effet, nous avons vu que dans *Une belle matinée*, ce jeune Lazare se voit offrir l'occasion de jouer un rôle shakespearien dans un théâtre ambulante. C'est ainsi que pendant la nuit qui précède son départ avec la troupe, il songe, ou rêve peut-être, aux multiples rôles qu'il aura l'occasion d'accomplir dans les années subséquentes. Il multiplie ainsi son existence. Il se donne plusieurs rallonges afin de goûter à toutes les facettes de l'existence, et ce, que ce soit en tant que femme ou homme. Nous croyons incidemment que pour une femme qui a

proclamé et qui a même vécu avec tant de vigueur une existence où soi-même et autrui avaient une importance primordiale, cette sortie de scène du théâtre de la vie yourcenarienne se veut remarquable.

Elle ne nous reconnaissait plus, confia sa secrétaire à Josyane Savigneau. Mais elle était, enfin, apaisée, et dans son délire même, elle était fascinante. Elle racontait, tantôt en anglais, tantôt en français, ses voyages, elle se voyait au théâtre et commentait la pièce, approuvait, applaudissait. Encore une fois, elle était singulière, ne ressemblant à aucune autre vieille femme divaguant. Son discours était toujours aussi beau et avait sa cohérence. Simplement, il n'était plus en rapport avec la réalité. (Savigneau, 678, 679)

Mais, en définitive, est-ce d'une sortie de scène du théâtre yourcenarien qu'il s'agit, ou est-ce d'une entrée? Ou serait-ce tout simplement un passage d'ici à un autre ailleurs où Marguerite Yourcenar se sent indéniablement chez elle, elle qui aimait les voyages, les nouvelles expériences et les nouveaux départs? C'est un départ où l'auteur laisse derrière soi, sans prendre le temps de se retourner, comme le *Cavalier polonais* l'avait fait, les vestiges d'une expérience à la fois riche et controversée. Sans que nous, ni personne d'ailleurs, ne puissions répondre d'une manière non équivoque à cette question, nous pouvons certes émettre cette hypothèse qui, nous l'espérons, se rapproche d'une réalité transcendante. Mais ce passage vers l'ailleurs ne met pas nécessairement un frein au va-et-vient yourcenarien; un va-et-vient entre soi et l'autre-soi, entre l'Éternité et la réalité. « [L]a mort n'est pas une fin, mais peut-être un commencement, une naissance ou un voyage, une épreuve que les héros et les purs sont capables de surmonter et de faire surmonter à d'autres. ¹¹⁵ » En d'autres termes, la

sculpture et la sympathie dans l'univers de Marguerite Yourcenar continuent de rester vivantes par l'entremise de son vécu, de ses écrits, de ses témoignages et de l'expérience du vécu de ses personnages, car la « sympathie [est] l'une des espèces les moins révocables de l'immortalité. » (OR, 291)

C'est ainsi que dans les chapitres subséquents, il nous sera permis d'observer l'articulation de la sculpture et de la sympathie chez les personnages clés yourcenariens. Nous voudrions toutefois préciser qu'il existe parfois des similitudes mais souvent des différences entre l'expérience de Marguerite Yourcenar et celle de ses principaux personnages. C'est ce mouvement de va-et-vient, de distance et de rapprochement qui est à l'oeuvre. Par exemple, nous verrons, dans le prochain chapitre, comment la sculpture de soi est problématique chez Alexis et ensuite comment Zénon se tient éloigné de la sympathie; tandis que chez Hadrien, ces deux concepts vont de soi, et chez Nathanaël ils ne sont pas prioritaires.

-
- 73 Citation recueillie dans "L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste." (Calvesi, 45)
- 74 La représentation du *Cavalier polonais* à la page 127 se retrouve à :
http://www.geocities.com/uttamkumar44/rembrandt_polish_rider.jpg
- 75 In « Joseph Alsop's interesting article *The Faker's Art* [...] The "so-called Rembrandt Commission" (recte Foundation Rembrandt Research Project), [...] has not "sat in judgment" on the Polish Rider in the Frick Collection, nor "decided to remove it from the sacred list of authentic Rembrandts" (leave alone "by a vote of three to two"!)). What happened is that I have suggested (in a review in the periodical *Oud Holland* for 1984) that the Polish Rider may be by an interesting Rembrandt pupil called Willem Drost rather than from the master's own hand. I don't think that anybody - and certainly no member of the Rembrandt team - thinks of the painting as a fake and there should have been no place for it in an article on "the faker's art." » Josua Bruyn - Foundation Rembrandt Research Project - Amsterdam, Netherlands - (Volume 33, Number 20, December 18, 1986-*The New York Review of Books*.)
- 76 Courriel reçu par Reference@frick.org le 25 avril 2005.
- 77 « Several portrait identifications have been proposed, including an ancestor of the Polish Oginski family, which owned the painting in the eighteenth century, and the Polish Socinian theologian Jonasz Szlichtyng. The rider's costume, his weapons, and the breed of his horse have also been claimed as Polish. [...] The painting may instead portray a character from history or literature [for example...] the Prodigal Son to Gysbrech van Amstel, a hero of Dutch medieval history, and from the Old Testament David to the Mongolian warrior Tamerlane. [...] Rembrandt's intentions in *The Polish Rider* seem clearly to transcend a simple expression of delight in the exotic. The painting has also been described as a latter-day Miles Christianus (Soldier of Christ), an apotheosis of the mounted soldiers who were still defending Eastern Europe against the Turks in the seventeenth century. Many have felt that the youthful rider faces unknown dangers in the strange and somber landscape, with its mountainous rocks crowned by a mysterious building, its dark water, and the distant flare of a fire. »
(www.frick.org)
- 78 Cette croisée des chemins nous replace également au début de *L'Oeuvre au Noir* où Henri-Maximilien et Zénon sont tous deux à la croisée des chemins. « Ils se séparèrent au prochain carrefour. Henri-Maximilien choisit la grand-route. Zénon prit un chemin de traverse. » (OR, 565)
- 79 Caamano mentionne que « c'est littéralement et dans tous les sens que Wang-Fô et Ling sont sauvés par une contemplation et une peinture douées d'un pouvoir magique de transmutation. La contemplation de Wang-Fô et sa création artistique répondent à cette alliance des contraires où la tradition taoïste lit le secret ultime qui régit les lois de l'univers. Et c'est effectivement la *'coincidentia*

-
- oppositorum*’, l’abolition de toute dualité, de toute antinomie, qui marque la conclusion de notre apologue. Car à force de contempler et de peindre, à force de se pénétrer de chaque élément de l’univers, lumière, eau, montagne, nuage, insecte, il n’y a plus de séparation entre le créateur et sa création, entre le monde représenté et sa représentation, entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre le dehors et le dedans, entre le sujet et l’objet. Toute la tradition contemplative et mystique de l’Orient et de l’Occident ne cesse de témoigner de cette expérience, insolite et privilégiée, où l’être, dépassant les frontières de l’identité et de l’altérité, dépassant la multiplicité des formes manifestées atteint l’Unité Primordiale, atteint par là son salut. » (Caamano, 85, 86)
- 80 « Yourcenar constructs an imaginary self-transcendence in the form of a projection of the painter and his disciple into a mystical union with the cosmos. Their attunement with nature is an instrument by means of which the spiritual values of existence are to be recreated. Wang-Fo’s belief in the harmony and oneness of nature leads him back to the Primary Unity, the Source, the ineffable principle of life. » (Kronegger, 11)
- 81 Nous allons traiter de la problématique de la conservation de soi au chapitre huitième, *Nathanaël ou l’homme au-delà ou en-deçà de la sculpture de soi et de la sympathie*.
- 82 Elle avait aussi rédigé, entre autres, *Denier du rêve, La Nouvelle Eurydice, La Symphonie héroïque*.
- 83 Josyane Savigneau semble toutefois émettre des doutes quant à la coupure définitive des liens entre Marguerite Yourcenar et son Hermès. « Elle laissait surtout au hasard de cette guerre le soin de mettre entre elle et [Hermès] le plus d’espace et le plus d’absence possible, de la décharger, s’il se pouvait, de cette passion, dont elle avait déjà tenté de se défaire en écrivant *Le Coup de grâce*. » (Savigneau, 220)
- 84 « Le dessein de l’ami est la contribution à l’élaboration de soi et d’autrui sous la forme accomplie et achevée d’une belle individualité, d’une singularité complète. » (Onfray 1, 178)
- 85 Nous avons parlé de cette sympathie dans l’introduction et le deuxième chapitre.
- 86 Voir à ce sujet, le chapitre deuxième, *Le glossaire du moi, du soi, de l’autre-que-soi, de la sympathie et de ses multiples formes*.
- 87 Voir le chapitre cinquième pour constater comment Alexis s’est trouvé aux prises avec le fardeau de l’inconscient collectif.
- 88 Rappelons-nous Céline et son analyse de New York (ville debout) et de l’Amérique en général (travail à la chaîne à Détroit) dans son ouvrage *Voyage au bout de la nuit*.
- 89 Desblache cite un passage d’une lettre de Marguerite Yourcenar à un correspondant polonais en date du 29 juin 1954.
- 90 Cet héritage était presque épuisé lors de la venue de Marguerite Yourcenar aux États-Unis. En fait, selon Savigneau, « [e]lle n’avait plus d’argent ». (Savigneau,

- 219) Pourtant, Joan Howard, directrice de Petite Plaisance, prétend que Marguerite Yourcenar possédait une somme d'environ 30 000 \$ en fonds américain, lors de sa venue en Amérique en 1939.
- 91 Elles y vivront pendant environ dix années. En effet, Grace « a loué une petite maison au 549 Prospect Avenue, à West Hartford. Marguerite Yourcenar et elles garderont cet appartement jusqu'en avril 1951, date de leur installation définitive dans le Maine. » (Savigneau, 226)
- 92 Ochanine nous met cependant en garde contre ce qui peut parfois nous sembler de la sympathie mais qui n'est en fait qu'une échappatoire. « Il faut, d'ailleurs, dire que la grande facilité de sympathie n'est pas toujours signe de supériorité et de surabondance affectives. [...] La sensiblerie paresseuse, voluptueuse, se greffe aisément en véritable parasite sur la vie d'autrui. La sympathie est alors une espèce d'auto-échappatoire : s'abandonner affectivement au monde des drames, petits ou grands, qui se jouent à tout instant autour de nous, les laisser nous envahir, nous épuiser, c'est un moyen et un bon prétexte d'échapper à notre drame personnel, au problème qu'il nous pose et à l'action qu'il exige. » (Ochanine, 85)
- 93 Cité par Calvesi, 45.
- 94 Évidemment ici nous ne prétendons pas à l'absolu de ce phénomène car il a fallu que l'auteur intervienne parfois pour combler certaines lacunes que l'histoire avait laissées en blanc.
- 95 Voir Doré, 236; Ness 3, 56; et Berger 4, 30.
- 96 André Maindron souligne également : « Mais elle ne se nourrit pas de l'autre, au contraire, ce sont les autres qui 'lapent son sang'. » (Maindron 4, 320)
- 97 Marguerite Yourcenar donne en exemple une lettre de Flaubert à Louise Colet. « Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. » (OR, 941)
- 98 Marguerite Yourcenar croyait que les lecteurs pouvaient « se donner des rallonges » en dépassant le phénomène de se reconnaître dans un livre, pour apprendre quelque chose d'autre, pour diversifier et enrichir leur acquis. (NR)
- 99 Marguerite Yourcenar a traduit maints ouvrages dont *Les vagues* de Virginia Woolf, *Ce que savait Maisie* de Henry James, des poèmes de Cavafy et *Les Negro Spirituals* commencé peu de temps après son arrivée aux États-Unis.
- 100 La plupart des interventions yourcenariennes à l'étranger ont été publiées dans *Essais et Mémoires*.
- 101 Marguerite Yourcenar a rédigé un essai sur d'Aubigné et Mishima publiés dans *Essais et Mémoires*.
- 102 Dans la dernière partie de la citation, Goslar se réfère aux propos de Marguerite Yourcenar dans sa lettre à Brigitte Bardot du 24 février 1968.
- 103 « Le pire n'est pas dans l'ignorance, mais dans l'illusion de savoir. » (Onfray 1,

-
- 183)
- 104 Dans une lettre à Yannick Guillou, Marguerite Yourcenar précise sa pensée quant au choix du titre *Mémoires*. « À propos, une idée m'est venue : c'est que le titre de la section elle-même, *Essais et Autobiographie*, choisi naguère par moi, est très malheureux. Il n'y a pas jusqu'ici d'autobiographie proprement dite dans *Souvenirs Pieux* et *Archives du Nord*, et il n'y en aura en somme guère plus dans *Quoi ? L'Éternité*, ou du moins ce n'est pas du tout la partie essentielle et visible de l'ouvrage. Je crois qu'il faudrait mettre désormais *Essais et Mémoires*, car c'est bien en effet, quels que soient les personnages dont on parle d'un phénomène de 'Mémoire' dont il s'agit. » (LA, 883)
- 105 Propos de Michèle Sarde dans *Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres*. La portion attribuée à Marguerite Yourcenar provient d'une lettre à Jean Mouton du 14 mars 1970. (LA, 15)
- 106 Marguerite Yourcenar adressa une longue lettre à Schlöndorff pour lui exprimer son désaccord sur l'adaptation cinématographique du *Coup de grâce*. (LA, 671)
- 107 François Jost. *L'Oeuvre au Noir*. Paris: Avant-Scène Cinéma, 371 (mai 1988), p.10.
- 108 Cité par Savigneau, p. 23.
- 109 Propos de Michèle Sarde dans l'introduction à *Marguerite Yourcenar, Lettres à ses amis et quelques autres*. (LA, 25)
- 110 Ibid. (LA, 19)
- 111 Jeanne de Reval et Egon, personnages du *Labyrinthe du monde*, sont les calques de Jeanne de Vietinghoff et de son mari Conrad. Egon de Vietinghoff est le fils de Jeanne.
- 112 Cité par Michel Onfray. (Onfray 1, 44)
- 113 Elle y déclare, entre autres, que « [c]'est uniquement par le respect des lois naturelles et par l'extension des rapports d'amitié entre les hommes que l'histoire pourra se développer dans 'l'ordre naturel des choses', suivant 'le jeu naturel des choses' où se trouve la liberté, et sauvegarder ainsi l'avenir humain. » (CE, 26)
- 114 Peut-être Marguerite Yourcenar a-t-elle eu le temps de réciter une dernière prière qui lui tenait à coeur. « Cette prière qui est un poème, je l'ai récitée depuis en plusieurs langues, et en changeant souvent le nom de l'entité symbolique à laquelle elle est adressée. 'Je vous salue, Kwannon pleine de grâces, qui écoutez couler les larmes des êtres.' 'Je vous salue, Shechinah, bienveillance divine.' 'Je vous salue, Aphrodite, délices des dieux et des hommes...' Il est beau d'espérer que sous une forme ou sous une autre, que la plupart des religions ont choisie féminine, comme Marie, ou androgyne comme Kwannon, la douceur et la compassion nous accompagneront, peut-être invisiblement à l'heure de notre mort. » (EM, 1331)
- 115 TH2, 86, et cité par Vazquez de Parga 3, 447.

CHAPITRE CINQUIÈME

Alexis ou les contorsions d'un moi aux prises avec l'inconscient collectif

Ce cinquième chapitre est consacré à l'analyse du premier roman publié par Marguerite Yourcenar en 1929, *Alexis ou le Traité du vain combat* et notamment de son personnage clé, Alexis. Nous allons tout particulièrement y démontrer comment et pourquoi Alexis s'est trouvé aux prises, durant la plus grande partie de sa jeune existence, avec les exigences et les préjugés de l'inconscient collectif ou encore de la psyché collective, ce qui a indûment et parfois cruellement retardé la réalisation de son soi. Jung, nous l'avons vu, considère le soi comme sujet de tout ce qui concerne la psyché dont le moi et l'inconscient font partie. Nous verrons ainsi que tantôt Alexis est dominé par l'inconscient collectif et tantôt par la psyché collective, cette psyché n'étant pas nécessairement totalement inconsciente. En fait, la psyché collective et parfois aussi l'inconscient collectif peuvent aussi comprendre un ensemble de facteurs bien conscients, comme par exemple les mœurs, les habitudes, les opinions.

Nous verrons également qu'au cours de ce bref récit, le je d'Alexis se raconte ou plutôt désire se raconter à sa femme Monique pour lui expliquer les raisons de son départ. Ce je s'apparente parfois à un moi contorsionné, à un sujet écrivant qui parle à l'absente, en sous-entendus, en paraboles; et d'autres fois, ce je emploie le on, le nous, le ils ou encore le vous, ce qui lui permet d'atteindre autrui et de l'inclure dans ses propos. Mais le plus souvent, la force avec laquelle ce je se diminue cache un homme qui souffre et qui s'humilie à un point tel qu'il fait naître entre les lignes de son écriture un

autre Alexis, celui-là plus fort et plus ferme que le précédent et qui, avec brio, rejette finalement la faute de son départ sur Monique et sur la collectivité.

Nous savons que Monique « n'a pas répondu¹¹⁷ », quoique Marguerite Yourcenar ait parfois songé à rédiger cette réponse qui n'est jamais venue. Toutefois, dans le troisième volume du *Labyrinthe du monde, Quoi ? L'Éternité*, Marguerite Yourcenar a mis en scène les deux protagonistes d'*Alexis ou le Traité du vain combat* soit Jeanne de Vietinghoff et son mari Conrad de Vietinghoff, modèles réels du récit de 1929. Or, en nous inspirant de ces quelques renseignements ainsi que de l'essai yourcenarien *En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff*, nous avons jugé opportun de modestement rédiger l'ébauche de cette réponse. Nous analyserons, par la suite, le jeu de Monique afin de nous rendre compte, dans un premier temps, si elle aussi n'aurait pas été aux prises avec l'inconscient collectif, et dans un second temps, si nous ne pourrions pas déceler la raison principale du silence de Marguerite Yourcenar à son sujet.

Structure rédactionnelle

Alexis ou le Traité du vain combat, ouvrage écrit par Marguerite Yourcenar en 1928, a été publié l'année suivante au *Sans Pareil*. C'est « l'histoire d'un jeune homme marié depuis deux ans, qui écrit à sa femme [...] les raisons pour lesquelles il s'en va. [...] Pour la première fois, nous dit Marguerite Yourcenar, j'essayais de me concentrer sur un récit aux bornes très resserrées, mais allant aussi loin que je le pouvais dans la psychologie du personnage. » (YO, 66) Alexis a également été pour l'auteur « le

portrait d'une voix ». (OR, 5) Nicole Bourbonnais dans son article "L'écriture des voix dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar" nous précise que « [l]e portrait d'une voix, selon son expression, permettrait de saisir la part invisible de l'être, la part la plus secrète, celle qui passe par le corps plutôt que par l'esprit. » (Bourbonnais 2, 75) Bernard Pivot trouve également que « ce qui est tout à fait fascinant dans ce livre, c'est l'extraordinaire économie du style. Il n'y a pas un gramme de chair en trop, chaque mot est à sa place. » (NR) Ainsi, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, c'est une langue « dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise, style traditionnel de l'examen de conscience. » (RO, 18) La lettre est le moyen choisi par Alexis pour avouer, presque en sourdine, la cause de son départ. L'épistolaire n'est toutefois ici qu'un pis aller puisque les mots ne parviennent pas à exprimer une pensée et encore moins une vie. « J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. » (OR, 9) D'ailleurs, pour Alexis, « la musique seule, permet les enchaînements d'accords. » (OR, 9)

La lettre, les mots, les expressions ne peuvent donc convenablement véhiculer ce message qui, dès les premières lignes, semble contenir une bombe à retardement. Mais, même en tant que pis aller, ce moyen épistolaire place Alexis dans une position de commande¹¹⁸. Il peut ainsi rédiger à sa guise, retarder la divulgation tout en racontant sa vie et celle de sa femme. Le destinataire n'est pas présent, ne peut répondre et surtout ne pas interrompre. « J'aurais peut-être mieux fait de ne pas m'en aller sans rien dire, comme si j'avais honte, ou comme si vous aviez compris. [...] Mais

je vous connais, mon amie. Vous êtes très bonne. [...] [V]ous m'interrompiez trop tôt; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, d'espérer être interrompu. » (OR, 9, 10) Notons également que cette lettre ne remplace pas non plus une conversation qui aurait pu avoir lieu, car Alexis ne voulait pas converser de vive voix avec sa femme. En fait, cette lettre s'apparente à la métaphore de la flèche, car le trajet est à sens unique, elle n'attend ou ne demande pas de réponse. En revanche, Alexis veut certes que sa lettre soit lue. « Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse vous demander encore), c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. » (OR, 9) Cette lettre pourrait être comparée à la lettre-miroir. « Comme la métaphore de la flèche, nous apprend Haroche-Bouzinac dans son analyse de la métaphore de la lettre, la métaphore de la 'lettre-miroir' renvoie au langage oral dans une perspective persuasive. Il s'agit de 'Vaincre une âme' ». (Haroche-Bouzinac, 247) Et Alexis veut persuader Monique de la pertinence de son départ.

Les tactiques de la divulgation

En lisant *Alexis ou le Traité du vain combat*, nous devons nous rappeler qu'Alexis est déjà sorti¹¹⁹ de sa misère et de ses contorsions lorsqu'il prend la plume pour écrire à sa femme car « nos oeuvres représentent une période de notre existence que nous avons déjà franchie, à l'époque où nous les écrivons. » (OR, 16) Il a déjà atteint, croyons-nous, ou est sur le point d'atteindre, l'individuation.

La voie de l'individuation signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime,

notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le moi d'« individuation », par « réalisation de soi-même », « réalisation de son Soi ». (Jung, 115)

En fait, Alexis s'est tout simplement détaché de la pression de l'inconscient collectif qui lui avait fait croire que ses sensations intimes n'étaient pas normales dans la société de son époque. Or, en acceptant d'être totalement lui-même, Alexis établit l'équilibre dans sa psyché. Toutefois, comme il a souffert depuis son adolescence de cet écartèlement, il ne veut pas que cette souffrance passe inaperçue. Il veut l'étaler et en repérer les instigateurs.

La lettre d'Alexis, même s'il dit qu'elle se veut « une explication » (OR, 19), possède toutes les caractéristiques de la persuasion. Alexis désire persuader Monique en la flattant, en lui démontrant un respect presque sans reproche. Des expressions comme « mon amie » retrouvées maintes fois dans le texte, ou encore « [v]ous êtes très bonne » (OR, 9), « vous m'auriez plaint » (OR, 10), « grâce à vous » (OR, 14), « vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes » (OR, 19), disposent Monique à recevoir positivement son aveu. Selon le critique Benoît, « il est évident que la quête de la bienveillance du destinataire, par la mise en relief et la louange de ses qualités de coeur - sa compréhension et sa générosité - vient déjà solliciter et forcer en quelque sorte l'attitude réceptive et favorable de Monique. » (Benoît 7, 40) D'autres fois, Alexis se fait trop humble, se rapetisse démesurément, s'efface presque. « [V]ous le voyez, j'hésite ».

(OR, 10) « Je me contredis, je le vois bien. » (OR, 12) « Il faut me pardonner de m'attarder si longtemps ». (OR, 13) « Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant ». (OR, 16) « Je l'avoue Monique, il y a dans ces pages trop de complaisance pour moi-même. » (OR, 17) « Il est terrible que le silence puisse être une faute; c'est la plus grave de mes fautes [...]. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même. » (OR, 15) « Je l'avoue : peut-être, sans le savoir, ai-je espéré de la sorte vous disposer à l'indulgence ». (OR, 17, 18) Cette façon de procéder a pour but de faire croire à Monique qu'elle a le contrôle de la situation, qu'elle est celle qui peut ou non choisir de comprendre ou de pardonner. Mais ce n'est qu'une tactique d'écriture, car se cache sous cet Alexis presque tremblant, l'Alexis confiant des retrouvailles. Comme nous l'avons déjà dit, c'est lui qui contrôle la situation. D'ailleurs, cette manie de se diminuer dissimule bien souvent un désir refoulé d'occuper le haut du pavé. « Plus il se rétracte et se cache, plus grandit en lui l'exigence secrète de se savoir compris et apprécié. » (Jung, 55) C'est précisément ce qu'Alexis demande à Monique : « Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. » (OR, 19) Mais que doit-elle comprendre au juste? Pourquoi toutes ces longueurs, ces hésitations, ces retours en arrière? En fait, pourrait-on se demander, comme l'a fait Allamand dans son analyse du silence chez Alexis, si cette « marche vers l'aveu tient [...] davantage de la valse. Elle obéit, dirait-on, à l'ambiance viennoise dans lequel le récit est immergé. » (Allamand 1, 155) Or, les tactiques d'Alexis ne sont que pour expliquer à Monique, ou à qui veut bien se donner la

peine de l'entendre, qu'il n'est pas, en définitive, coupable. Ana M. de Medeiros dans "Subverting the Confession" nous dit en effet que « [t]o confess is immediately to project responsibility onto others, so that self-accusation is always subverted by self-justification. » (Medeiros 2, 93)

Or, ce je qui feint l'humilité, détient un certain pouvoir, celui de se raconter selon ses propres règles du jeu. Le je d'Alexis se rapporte au début et à la fin de la lettre à un moi finalement en équilibre avec son soi. Mais le je de l'enfance et de l'adolescence est un autre je, celui sur qui pèse l'accablement d'une faute qui en fait n'en est pas une. Elle ne l'est que pour la société, pour la *doxa*, pour le on, pour le ils et même pour cette famille qui ne lui a pas donné la chance de sortir de lui-même, de s'exprimer, de se confier, si ce n'est par l'entremise de la musique. Ce je enfant a vécu entouré de femmes, de ses soeurs et de sa mère. Chez lui, on riait et parlait à voix basse. On n'y était ni heureux, ni malheureux. Les Géra étaient pauvres mais les gens du village ne s'en offusquaient pas car on avait du respect pour la lignée, pour le grand-père et le bisaïeul. En fait, « ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts. » (OR, 13) Alexis, enfant, a vécu à l'ombre de lui-même, dans une pénombre, dans une solitude, dans un calme et dans un silence presque total. « Toute mon enfance, quand je m'en souviens, m'apparaît comme un grand calme au bord d'une grande inquiétude, qui devait être toute la vie. » (OR, 11) L'inquiétude, en effet, ne va pas tarder à s'emparer de toute son existence. Mais d'où provient-elle? Et ce bisaïeul qui avait construit l'élégante et vaste maison de Woroino, celui qui aimait la musique et qui avait

dilapidé sa fortune. « De lui, on ne parlait pas souvent; il semblait qu'on préférât n'en rien dire; on savait qu'il avait dilapidé un grand avoir; peut-être lui en voulait-on, ou bien y avait-il autre chose. » (OR, 15) Et cette autre chose, est peut-être bien la même chose qui va commencer à inquiéter de plus en plus Alexis.

Mais quelle est cette chose que l'aveu est, au fil des lignes, censé révéler? Quelle est cette faute que le silence a protégée pendant si longtemps? Ce n'est ni l'art d'Alexis, sa musique, ni un tableau qu'il aimait beaucoup à Woroïno, ni « ces anciennes boîtes à musique d'émail [...] qui contenaient des marionnettes [...], [et qui] faisaient quelques tours à droite, et puis quelques tours à gauche. » (OR, 17) Évidemment un mot suffirait. Une phrase tout au plus. Mais, nous dit Alexis « je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même. Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies, et que ce dont je vous parle passe pour être une maladie. Moi-même, je l'ai cru longtemps. Mais je ne suis pas un médecin; je ne suis même plus sûr d'être un malade. » (OR, 18) Or, cet aveu contiendrait le nom d'une maladie physique ou morale ou les deux. Cette maladie en serait une pour la *doxa*, pour le je de l'enfance d'Alexis mais désormais plus pour son je retrouvé.

Alexis, enfant, est inquiet devant la vie. Le calme de Woroïno n'est peut-être qu'un présage de drame. « Nous sommes tous pareils : nous avons peur d'un drame; quelquefois, nous sommes assez romanesques pour souhaiter qu'il arrive, et nous ne nous apercevons pas qu'il est déjà commencé. » (OR, 17) Le nous élargit la perspective d'Alexis. Il s'adresse à Monique, ce nous la rejoint mais il est également fort possible

qu'Alexis, ici, fasse référence à d'autres personnes rencontrées au cours de son existence notamment les jeunes gens de Presbourg où, durant son adolescence, il a été pensionnaire. Ces jeunes garçons l'ont presque scandalisé par leurs propos non respectueux envers les femmes et peut-être aussi par autre chose, par une promiscuité qui le rend malade et l'épuise. Comme il s'ennuie trop et qu'il n'est pas un élève brillant, sa mère, à sa requête brûlante, consent à son retour.

Et, Alexis confie à Monique, que c'est peu après sa rentrée à Woroiño qu'« un matin pareil aux autres, où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire. [...] ce ne fut pas ma faute si [...] je rencontrais la beauté ... » (OR, 31); beauté si cruciale également dans le vécu yourcenarien. Rappelons-nous les dires de l'une de ses biographes Josyane Savigneau : « Marguerite a toujours affirmé - et ne cessera jamais de le faire, jusqu'au dernier jour - que la beauté lui importait au plus haut point, pour ce qui est de l'émotion amoureuse et du plaisir sensuel. » (Savigneau, 190) L'aveu commence donc à prendre forme ou plutôt son contenu devient davantage transparent surtout si l'on prend en considération qu'Alexis avait refusé de retarder son départ de Presbourg même s'il s'était fait un ami. « En d'autres circonstances, ce commencement d'amitié m'eût fait souhaiter de remettre mon départ : il me confirma au contraire dans mon désir de m'en aller, et cela le plus tôt possible. » (OR, 29) Mais même si Alexis a fui la tentation de Presbourg, elle est néanmoins venue le rejoindre chez lui.

Une sculpture de l'autre et par l'autre

À ce moment-ci de son existence, qu'en est-il de la sculpture d'Alexis? Ce jeune homme vient de se laisser aller pour la première fois à cette chose qui le tracassait, acte qui d'ailleurs ne le bouleverse pas. « Ce que j'éprouvais n'était pas de la honte, c'était encore moins du remords, c'était plutôt de la stupeur. Je n'avais pas imaginé tant de simplicité dans ce qui m'épouvantait d'avance : la facilité de la faute déconcertait le repentir ». (OR, 31) Acte simple, peut-être, mais avec lequel il ne se sent certes pas tout à fait à l'aise parce qu'autrui ne l'est pas. Depuis sa venue au monde, Alexis s'est comporté comme tous les jeunes enfants, il a pris cette sorte de bloc de marbre ou de pierre composé des comportements et connaissances des gens de son entourage et l'a fait sien. Toutefois, le problème qui se pose, c'est qu'il n'a pas pu élaguer ce qui ne lui convenait pas, c'est-à-dire qu'il n'a pas su cristalliser son moi. La sculpture d'Alexis n'est pas encore la sienne, mais celle de la collectivité. Autrui est pour lui une pesanteur, un fardeau qu'il lui faut porter¹²⁰, il étouffe sous ce poids inutile. « Je me disais, nous dit Alexis, que la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques, et ce malaise d'un trouble caché. Je me disais que rien n'en valait la peine, et qu'il serait aisé de ne plus vouloir vivre. » (OR, 27, 28) Il ne peut reconnaître positivement autrui parce qu'autrui ne le laisse pas être lui-même. C'est pourquoi, il va immédiatement se reprocher ses actes pour se conformer ou pour tenter de le faire. « Naturellement, je ne pouvais me juger que d'après les idées admises autour de moi : j'aurais trouvé plus abominable encore de ne pas avoir horreur de ma faute que de l'avoir commise; je me

condamnais donc sévèrement. » (OR, 32) Cette condamnation aura des répercussions fâcheuses non seulement pour lui mais pour la femme qu'il va rencontrer subséquemment, en l'occurrence Monique.

L'échec de la communication

Mais avant que cette rencontre puisse avoir lieu, d'autres perturbations vont venir accabler Alexis. L'une d'entre elles se rapporte à la tentative de divulgation de sa préférence à sa mère, démarche qui se solde par un échec. En effet, il était sur le point d'un aveu, dans une pièce non éclairée où sa mère était assise.

Elle s'aperçut bien que j'avais quelque chose : nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas. En tâtonnant, je m'assis près d'elle. J'étais dans un état d'alanguissement un peu spécial, que je connaissais trop bien, il me semblait qu'un aveu allait couler hors de moi; involontairement, à la façon des larmes. J'allais peut-être tout raconter quand la servante entra avec une autre lampe. (OR, 37)

À ce moment, Alexis décida de se taire : « je sentis que je ne pourrais plus rien dire, que je ne supporterais pas l'expression que prendrait le visage de ma mère, lorsqu'elle m'aurait compris. Ce peu de lumière m'épargna une faute irréparable, inutile. Les confidences, mon amie, sont toujours pernicieuses, quand elles n'ont pas pour but de simplifier la vie d'un autre. » (OR, 37) Alexis ne veut pas faire de peine à sa mère, ni lui compliquer l'existence. Il ne veut probablement pas non plus constater le rejet de celle qui lui a donné la vie. Sa mère ou l'opinion de celle-ci sur lui-même, semble plus importante à ses yeux, que par exemple, celle de Monique qui le lira sous peu. Une

analyse de Carole Allamand est à l'effet que la lettre d'Alexis s'adresse tout particulièrement à sa mère, au lieu qu'il ne voulait pas briser, plutôt qu'à Monique, sa récipiendaire. (Allamand 1, 162) Quoique nous pensions que son analyse soit intéressante nous croyons toutefois qu'Alexis veut non seulement étaler sa vie pour Monique, sa mère, ou encore la *doxa*, mais qu'il désire aussi transférer ses souffrances à ceux qu'ils croient en être les instigateurs.

Son véritable moi se replie donc sur lui-même, il continue de se morfondre, et son je revêt tout bonnement le masque de la *persona*. Jung nous dit que « la *persona* n'est qu'un masque, qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité; un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment. » (Jung, 84) Alexis poursuit donc la conversation avec sa mère sur un autre sujet, comme par exemple il s'entretient de son désir de quitter la maison familiale pour se rendre à Vienne approfondir sa musique. Sa mère, qui est très bonne, ne s'oppose pas à son souhait, quoiqu'elle sache que ses propres jours sont déjà comptés.

Ne me soumetts pas à la tentation

Avec Vienne, viennent aussi les tentations plus fréquentes. Mais Alexis, face à ces dernières, décide de se durcir, de se barricader à l'intérieur de lui-même, et de

ne plus tenir compte d'autrui, tout particulièrement de cet autrui-là. « Je choisis, dit-il à Monique. Je me condamnai, à vingt ans, à l'absolue solitude des sens et du coeur. » (OR, 39) Commencent donc pour Alexis des jours tristes où seule la musique parvient à lui donner assez de courage pour continuer cette lutte peut-être bien vaine. Il donne des leçons de piano, et il rencontre à l'endroit où il habite, une jeune fille de palier, Marie, qui semble s'éprendre de lui sans qu'il ait rien fait pour provoquer cette situation. « Comme il est difficile, nous dit-il, quelques précautions qu'on prenne, de ne pas faire souffrir... » (OR, 45) Essaie-t-il ici de jouer le rôle du visionnaire et de se disculper à l'avance au cas où Monique souffrirait de sa divulgation?

Alexis a fait tout ce qui était en son pouvoir, à Vienne, pour s'emmururer. Évidemment, il y a eu quelques rechutes mais l'important est qu'il ait constamment lutté contre son corps, contre ses désirs. Il a même pris la décision de ne s'attacher à aucun être en particulier. « J'ai craint les liens d'habitude, faits d'attendrissements factices, de duperie sensuelle et d'accoutumance paresseuse. Je n'aurais pu, ce me semble, aimer qu'un être parfait; je serais trop médiocre pour mériter qu'il m'accueille, même s'il m'était possible de le trouver un jour. [...] Ainsi, j'ai dissocié l'amour. » (OR, 42) Mais cette lutte contre lui-même devenait parfois si cruelle. « Je trouvais, dans les pensées les plus innocentes, le point de départ d'une tentation; je n'en découvrais pas une seule qui demeurât longtemps saine; elles semblaient se gâter en moi et mon âme, quand je la connus mieux, me dégoûta comme mon corps. » (OR, 45) Dans les interstices de ces phrases, à travers le déchirement et le rejet de ce qui le constitue réellement, nous

pouvons percevoir un renvoi sous-jacent à la cruauté de ceux qui l'ont ainsi torturé par le biais de l'inconscient collectif, et parfois, plus consciemment par la psyché collective.

Et une autre méthode utilisée par Alexis pour transférer cette faute à autrui a trait à la prolifération de maximes dans le texte. Ces maximes ont pour but de généraliser sa particularité et de dire en somme au on, au nous, aux gens : vous êtes ou vous pourriez être comme moi. Decroos, dans son analyse sur les maximes et l'autobiographie dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, nous dit d'ailleurs que « [l]orsqu'intervient la maxime, le sujet traité n'est plus l'histoire singulière d'Alexis, mais une vérité universelle s'appliquant à l'homme en général. » (Decroos, 481) Ces maximes s'adressent parfois aux gens mais sont aussi des généralisations, des sortes de vérités de la palisse. Par exemple, « [c]ombien difficile de ne pas être injuste envers soi-même! » (OR, 11) « La souffrance est une. » (OR, 24) « [R]ien ne prouve mieux notre misère que l'importance du bonheur. » (OR, 32) « Les gens [...] ne se figurent pas que des actes qu'ils jugent répréhensibles puissent être à la fois faciles et spontanés, comme le sont pourtant la plupart des actes humains. » (OR, 23) « [T]ous nous serions transformés, si nous avions le courage d'être ce que nous sommes. » (OR, 28) L'universalité ici nivelle la faute, la maladie, en disant entre les lignes, que d'une certaine façon, nous sommes tous malades et nous sommes tous fautifs ou personne ne l'est. En fait, nous dit Medeiros, « [h]e is no longer speaking only to Monique but to humanity, and his own silence is the manifestation of a problem shared by all: 'plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire'. » (Medeiros 2, 97)

« Je vainquis, dit-il à Monique. À force de rechutes misérables et de plus misérables victoires, j'arrivai à vivre une année tout entière comme j'aurais désiré avoir vécu toute ma vie. » (OR, 47) Remarquons ici que le je représente la *persona* d'Alexis, ce qui convient à la collectivité. Il vainquit, mais cette victoire se fit sentir dans ses idées et comportements. Par exemple, l'idée de la mort lui vint, le suicide. Ensuite, écrit-il à Monique : « Je devins dur. Je m'étais, jusqu'alors, abstenu de juger les autres; j'aurais fini par être, si j'en avais eu le pouvoir, aussi impitoyable pour eux que je l'étais pour moi-même. Je ne pardonnais pas au prochain les plus petites transgressions; je craignais que mon indulgence envers autrui ne m'amènât, devant ma conscience, à excuser mes propres fautes. » (OR, 48) Mais pourquoi tient-il à révéler ses états d'esprit à Monique, précisément à ce moment-ci? C'est parce que ces événements se sont produits peu avant sa rencontre avec elle. C'est parce qu'il veut, en quelque sorte, expliquer la raison pour laquelle il l'a épousée. En effet, il veut guérir de cette maladie, la société le veut, et, après ses abstinences, les meilleurs remèdes s'avéreront être le mariage et même la procréation.

La musique, unique compensation

Alexis avait pu tenir jusqu'à ce moment-là grâce à la musique. Elle le faisait vivre, il donnait des leçons de piano et plus tard des concerts. Et sa musique était ce qui lui restait de plus privé et de plus réconfortant.

Je m'accordais, confie-t-il, chaque soir, un moment de musique qui n'était qu'à moi seul. Certes, ce plaisir solitaire est un plaisir stérile, mais aucun plaisir n'est stérile

lorsqu'il remet notre être d'accord avec la vie. La musique me transporte dans un monde où la douleur ne cesse pas d'exister, mais s'élargit, se tranquillise, devient tout à la fois plus calme et plus profonde, comme un torrent qui se transforme en lac. (OR, 48, 49)

Et c'est peut-être la musique qui le rendra célèbre. Enfant, Alexis avait même souhaité la gloire. Il l'avait, d'une certaine façon, souhaitée pour sa mère, pour qu'elle soit peut-être bien fière de lui¹²¹, mais il l'avait aussi souhaité pour lui-même. « À cet âge, nous désirons la gloire comme nous désirons l'amour : nous avons besoin des autres pour nous révéler à nous-mêmes. » (OR, 49) Évidemment les autres auraient pu l'acclamer, lui donnant ainsi plus de confiance pour oser être lui-même complètement. Toutefois, les autres n'ont fait que lui inculquer ce qu'ils ont peut-être laissé autrui leur inculquer et ce à quoi ils ont fini par adhérer. Les autres, dans la société, c'est aussi les tenants de la religion¹²² qui sont pour le mariage et la procréation, qui croient en la pureté et en l'humilité de l'âme. Alexis était protestant et il avait une conception de l'âme pure et humble à l'excès. En fait, il aurait pu continuer à désirer la gloire mais il « a souvent pensé, avec tristesse, qu'une âme vraiment belle n'obtiendrait pas la gloire, parce qu'elle ne la désirerait pas. Cette idée, qui [l]'a désabusé de la gloire, [l]'a désabusé du génie [car] le génie n'est qu'une éloquence particulière, un don bruyant d'exprimer. » (OR, 49)

Il nous semble que c'est aussi à cause de la religion qu'Alexis réfléchit tant aux sensations éprouvées par son corps. « Ce qui rend peut-être la volupté si terrible, c'est qu'elle nous enseigne que nous avons un corps. Auparavant, il ne nous servait qu'à vivre. Maintenant nous sentons que notre âme est son meilleur rêve. » (OR, 33) Mais si Alexis

ne connaît pas présentement la gloire, il connaît tout de même un certain succès qu'il nomme humblement : demi-succès. (OR 49) Il est mal à l'aise sur scène, il croit qu'en fait les gens ne vont pas l'écouter pour la musique elle-même mais plutôt pour desservir une mode, pour faire comme les autres qui ne savent d'ailleurs pas ce pourquoi ils le font. Jung nous dit qu'il faut se méfier des sociétés trop imposantes, car bien souvent le collectif tend à détruire la personnalité et son esprit créateur. « La société, en favorisant dans tous ses membres individuels automatiquement les qualités collectives, laisse le champ libre, par le fait même, à toutes les médiocrités, cultivant à bon marché tout ce qui est en passe de végéter de façon irresponsable : dès lors l'oppression des valeurs et des facteurs individuels est inéluctable. » (Jung, 75)

Vienne ne se veut pas seulement, pour Alexis, la ville des tentations et du repli sur soi, c'est aussi la ville où il a perfectionné sa musique et celle où il a revu la princesse et le prince de Maineau dont il est un parent éloigné. Ces gens de l'aristocratie vont quelquefois dans la capitale de l'Autriche et ils invitent le jeune musicien à venir passer les mois d'été dans leur villa à Wand. L'acceptation d'Alexis, sans qu'il le sache à ce moment-là, va créer les conditions de possibilité de son déni encore plus poussé de lui-même. En effet, quelques semaines plus tard, il rencontre Monique, qui était venue, sur l'invitation de la Princesse¹²³, passer quelques jours à Wand. Ce jour-là, Alexis « ne [se] rappelle pas exactement les détails de cette apparition ». (OR, 57) Il souligne à Monique, « [v]ous étiez sereine à la façon d'une lampe. Vous conversiez avec vos hôtes; vous ne

disiez que les paroles qu'il fallait dire; vous ne faisiez que les gestes qu'il fallait faire, et cela était parfait. » (OR, 57) Tout cela était si parfait qu'ils ne sont presque plus quittés.

L'abîme

Alexis commençait à s'éprendre de Monique et « [c]haque heure ajoutait quelque chose à cette intimité timidement fraternelle ». (OR, 59) C'est alors que son entourage se mit à exercer sur lui des pressions afin qu'il consente à un mariage. Dans sa lettre, il tient toutefois à rappeler à Monique qu'il tenta de s'y objecter. « [J]osai faire allusion à des fautes antérieures, d'une nature très grave, qui m'interdisaient votre amour, mais que naturellement je ne pus préciser. Cette demi-confession, déjà pénible, ne réussit qu'à faire sourire. Monique on ne me crut même pas. » (OR, 59) Nous pourrions donc en déduire qu'il a été précipité, contre son gré, dans une liaison dont il ne pouvait pas connaître à l'avance les tenants et les aboutissants. Nous sentons encore l'écartèlement d'Alexis entre le conformisme social et ses tendances personnelles qui, même la plupart du temps emmurées, réussissent, peu à peu, à émietter la forteresse.

Évidemment, le mariage célébré à Wand, n'a pas été consumé immédiatement. « Nous avons retardé, par une sorte de tacite accord, l'instant où nous serions tout à fait l'un à l'autre. [...] Puis, il le fallut bien; sans doute, vous n'eussiez plus compris. » (OR, 63) Mais que n'aurait-elle pas compris? Cette attente, cette peur d'être trop intime, ou cette chose dont elle ne se doutait pas encore? Ce rapprochement du lit conjugal a été qualifié par Alexis comme quelque chose de maternel. « [T]out

homme, sans le savoir, cherche surtout dans la femme le souvenir du temps où sa mère l'accueillait. » (OR, 63) Il semble vouloir, par ses propos, diminuer l'impact sexuel qu'un tel rapprochement implique avec son épouse. Et les reproches recommencent à faire surface. Alexis n'est pas heureux. Alexis devient fantasque. Alexis n'aime pas Monique sauf de cet amour fraternel. Et Alexis, pour la première fois, abandonne la musique. Il semble qu'à chaque fois qu'Alexis tente de se renier soi-même, sa mauvaise humeur reprenne le dessus tout comme son besoin de juger sévèrement les autres. Mais cette fois-ci, s'y ajoute l'abandon de la musique, ce à quoi il tenait plus que tout, ce sur quoi il s'était toujours appuyé pour continuer à vivre.

Après des déplacements consécutifs où notre jeune couple a traîné sa bonté mutuelle et l'ennui que sous-tend une solitude à deux, il se retrouve encore à Vienne, où Monique se charge de la décoration du nouveau logis. Les gens rencontrés qui, au début, avaient réussi à dissiper leur ennui, ne les laissent finalement que plus enfoncés dans leur désolation. Survient alors l'ultime porte de sortie : la procréation. Monique désirait un enfant tout comme Alexis. « Nous espérions vaguement que tout s'arrangerait lorsqu'il serait là, et je l'avais voulu parce que vous étiez triste. » (OR, 68) Mais tout ne s'arrangera pas aussi facilement même si Daniel est né, tout comme son père, à Woroiño, et ce, à la demande de Monique elle-même qui avait « tenu à ce qu'il vînt au monde dans ce paysage d'autrefois » (OR, 69), afin que Daniel soit encore davantage le fils d'Alexis. L'accouchement n'est cependant pas de tout repos. Monique souffre et on la croit, à un moment donné, perdue. Aussi étrange que cela puisse paraître,

c'est cette mort probable qui contribue à ouvrir davantage à Alexis la voie vers lui-même. « C'est ainsi, Monique, que tout se tient, non seulement dans une vie, mais aussi dans une âme : le souvenir de ces heures, où je vous crus perdue, contribua peut-être à me ramener du côté où penchaient toujours mes instincts. » (OR, 70) Mais si Monique a survécu, ce n'est pas dû à son farouche désir de vivre. « Et puis, vous étiez résignée. Vous étiez résignée comme ceux qui ne tiennent pas beaucoup à vivre : je voyais un reproche dans cette tranquillité. Peut-être sentiez-vous que notre union n'était pas faite pour durer toute la vie, et que vous finiriez par aimer quelqu'un d'autre. » (OR, 70) Il appert donc que Monique était triste, qu'elle n'était pas heureuse, qu'elle n'était pas non plus faite pour la passion car « [l]'usage ne permet pas aux femmes la passion : il leur permet seulement l'amour » (OR, 64); et que, finalement, elle acceptait humblement son sort.

La résurrection

Nous aurions pu nous en douter, l'enfant n'est pas parvenu à rapprocher les parents. « C'est un leurre, nous dit Beauvoir, [...] que de rêver atteindre par l'enfant une plénitude, une chaleur, une valeur qu'on n'a pas su créer soi-même ». (de Beauvoir, 196) Monique et Alexis continuent de faire chambre à part dans cette maison où il est né et où il a vécu jusqu'à sa seizième année. La naissance de Daniel va toutefois contribuer à la propre renaissance d'Alexis. « [J]'avais cessé de me blottir contre vous, avoue-t-il à Monique, le soir, comme un enfant qui a peur des ténèbres, et l'on m'avait rendu la chambre où je dormais lorsque j'avais seize ans. Dans ce lit, où je retrouvais, avec mes

rêves d'autrefois, le creux que jadis avait formé mon corps, j'avais la sensation de m'unir à moi-même. » (OR, 72) Ces retrouvailles marqueront la fin d'une existence conjugale pour Monique, et le début d'une vie pour Alexis, d'une individuation où l'inconscient collectif ne viendra plus happer et contrôler son moi. « Je n'avais pas changé; écrit Alexis, seulement, les événements s'étaient interposés entre moi et ma propre nature; j'étais ce que j'avais été, peut-être plus profondément qu'autrefois, car à mesure que tombent l'une après l'autre nos illusions et nos croyances, nous connaissons mieux notre être véritable. » (OR, 72) L'être tout entier d'Alexis réagit. Ce corps dont il avait presque honte, refait surface. La musique qu'il avait abandonnée rejaillit en lui. Il s'installe alors au piano et se met à jouer tout doucement et bientôt désespérément. « Ce qui, maintenant, naissait de l'instrument où, pendant deux années, [Alexis] avai[t] séquestré tout [lui]-même, ce n'était plus le chant du sacrifice, ce n'était même plus celui du désir, ni de la joie toute proche. C'était la haine; la haine pour tout ce qui [l]'avait falsifié, écrasé si longtemps. » (OR, 74) Nous avons ici sous les yeux l'aveu que cache l'aveu, que ce sont les instigateurs de sa souffrance qu'il condamne et à qui il veut bien souligner leur cruauté même si parfois ces derniers n'en sont pas tout à fait conscients étant, eux-mêmes, sous le joug de l'inconscient collectif.

À force de frapper sur les touches du piano, Alexis a soudainement sa plus grande révélation¹²⁴.

[M]es mains m'apparurent. Mes mains reposaient sur les touches, deux mains nues, sans bagues, sans anneau - et c'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante. Mes mains [...] même immobiles, elles paraissaient effleurer le silence comme pour l'inciter à se

révéler en accords. [...] Elles avaient [...] noué autour des corps la brève joie des étreintes. [...] Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et, par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. [...] Mes mains, Monique, me libéreraient de vous. Elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte; elles m'ouvriraient, mes mains libératrices, la porte du départ. [...] [C]e soir-là, gauchement, à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains. (OR, 74, 75)

Cette sorte d'apparition des mains est un symbole de puissance. James Hall, dans le *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, nous dit que « [a] hand emerging from a cloud was an early form of representing the First Person of the Trinity. » (DSSA, 144) Et, mentionne Lachet-Lagarde dans son analyse des signes de la main, « [l]e premier rôle de la main est le plus évident : c'est celui de la connaissance et de la mise en valeur du monde. » (Lachet-Lagarde, 71) C'est grâce à ses mains qu'Alexis avait pu continuer à vivre, ses mains lui avaient donné les accords d'une musique courageuse. Et maintenant ses mains vont lui donner la possibilité de vivre pleinement à sa manière, de communiquer avec soi-même et avec autrui en toute liberté. Ses mains lui ouvrent l'accès vers l'autre-que-soi. Nous verrons plus tard, que les mains vont devenir, chez Zénon, autre héros yourcenarien, un objet de connaissance. « Le rougeioement de l'âtre teignait ses mains tachées d'acides, marquées çà et là de pâles cicatrices de brûlures, et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout. » (OR, 653)

Le cheminement d'Alexis lui a permis de parvenir à l'individuation, de s'accepter soi-même et de vivre en conséquence. Il quitte Monique car il ne peut plus

dorénavant se livrer à des silences qui ombragent sa véritable personnalité. La lettre écrite à Monique pour lui expliquer son départ, le confirme dans ce qu'il est. Mais nous ne croyons pas que la rédaction de sa lettre lui fasse découvrir ce qu'il est, il le savait auparavant, elle ne fait qu'éclairer certaines zones d'ombre et le félicite de s'être enfin décidé à vivre sa vie¹²⁵.

Pourrait-on ici croire que le repli sur soi d'Alexis l'a éloigné complètement de faire l'expérience de la sympathie ou de l'empathie car sa sculpture n'a pris sa véritable forme qu'à la fin de son expérience? Il est vrai, comme nous l'avons prétendu depuis le début de cette étude, que la sculpture de soi favorise la sympathie. Elle la favorise avec plus d'élan, avec plus de gaieté de coeur, avec davantage de joie et sans contrainte. En fait, Alexis a ressenti une certaine forme de compassion, de *fellow-feeling* pour Monique, qui s'est traduite par de la bonté, et aussi, même si elle cachait certains reproches, par un désir de ne pas trop la brusquer dans sa lettre. Mais il n'a certes pas voulu se mettre dans la peau de Monique pour vivre ses sentiments, c'est plutôt le contraire qu'il aurait désiré, car il avait depuis son enfance suffisamment vécu en accord avec tout le monde sauf avec soi. Alexis a aussi témoigné de la sympathie envers sa mère en évitant de lui confier son secret. « Les confidences, mon amie, a-t-il dit à Monique dans sa lettre, sont toujours pernicieuses, quand elles n'ont pas pour but de simplifier la vie d'un autre. » (OR, 37)

Alexis s'est aussi imaginé dans son logis à Vienne, après son départ de la maison familiale, ce qu'avait été la vie des gens ayant vécu au même endroit. Cette

forme de sympathie ressemble à l'une des définitions de la sympathie smithienne selon laquelle c'est par l'imagination qu'on peut vivre ou revivre les sentiments d'autrui.

Puis je finis par m'intéresser à ce qu'avaient pu être [ces personnes], et à m'imaginer leur vie. C'étaient comme des amis, avec lesquels je ne pouvais me brouiller, parce que je ne les connaissais pas. Je me disais qu'ils s'étaient assis à cette table [...], qu'ils avaient allongé dans ce lit leur sommeil ou leur insomnie. Je pensais qu'ils avaient eu leurs aspirations, leurs vertus, leurs vices, et leurs misères.
(OR, 40)

Précisons finalement qu'Alexis a été dans l'incapacité de sculpter son soi selon ses propres critères car il n'a pas su cheminer du soi à autrui, il n'a pas pu dialoguer avec lui, parce que c'est cet autrui qui allait presque à sens unique chez Alexis. Il n'a pas été capable de le tenir à distance pour sculpter son soi à la façon d'un Condottiere. Mais il ne fait aucun doute à présent dans notre esprit qu'Alexis va sculpter et solidifier son soi tout en se rapprochant d'autrui car il ne craindra plus que cet autrui porte atteinte à l'intégrité de son soi. Sa lettre à Monique est déjà ici le premier effort d'une communication équilibrée avec l'autre-que-soi.

Dans les quelques pages qui suivront, nous avons choisi de rédiger une courte ébauche de la réponse qu'aurait pu expédier Monique à Alexis, suite à sa longue missive. Cette décision repose, tout d'abord, sur la recherche des raisons pour lesquelles Marguerite Yourcenar n'a jamais rédigé elle-même de réponse au nom de Monique. En effet, nous verrons, après la lecture de cette ébauche, qu'une réponse aurait été mal venue dans ce qui se voulait pour l'auteur - en rendant libre Alexis (Conrad) - une façon de libérer Monique (Jeanne) et de la rendre disponible à se marier avec son père, Michel de

Crayencour; Jeanne et Conrad, son mari, ayant été les principaux modèles de Marguerite Yourcenar dans la rédaction du récit *Alexis ou le Traité du vain combat*. En fait, selon nous, une réponse de Monique aurait rapproché cette dernière d'Alexis, annulant ainsi l'effort yourcenarien de vouloir les séparer. Ensuite, cette décision se veut un effort pour allier réalité et fiction, comme le faisait si bien Marguerite Yourcenar, tout particulièrement lorsqu'elle transposa certains éléments du temps passé en compagnie de Jerry dans l'histoire de Jeanne et d'Égon dans *Quoi ? L'Éternité*. Cette ébauche de réponse nous donne également l'occasion de découvrir ce que l'acte d'écrire peut contenir d'irréalisé et d'inachevé. Nous sommes en outre conscients qu'une telle entreprise comporte des éléments de risque, et il nous faut souligner son caractère expérimental. C'est pourquoi, nous ne prétendons pas à la véracité de l'analyse mais la considérons plutôt comme une hypothèse de travail, une inspiration complémentaire à l'analyse plus purement textuelle, plus nettement scientifique.

Ébauche de la réponse de Monique

Ma lettre sera très brève. Je n'aime pas, plus que vous, ce moyen de communication, je préfère, vous le savez bien, le tête-à-tête. Je me sens présentement si hésitante. Mes mains tremblent et je vois mon écriture vaciller. Je ne sais pas, Alexis, si je vais, après tout, vous expédier cette lettre que je ne fais qu'ébaucher. Pourquoi, après tant d'années, revenir sur un sujet qui semble, tout du moins pour vous, déjà classé et réglé. Mais plus que tout, Alexis, je me sens coupable. Oui, j'ai du remords, du remords

parce que je n'ai lu votre lettre que des années après l'avoir découverte. Je la revois encore, cette longue missive, cachetée sur le canapé. Je n'osais même pas m'en approcher. Il faut bien l'avouer, j'avais peur de son contenu. Vous étiez parti si brusquement sans rien dire. Vous sembliez tout à coup si sûr de vous. J'ai vu, ce matin-là, dans vos yeux, ces reflets brillants tout au fond de cette immensité bleue. J'ai eu alors l'impression que le monde entier soudainement vous appartenait, que vous pouviez toucher l'univers avec ces mains que vous aviez semblé redécouvrir quelques jours auparavant.

Je ne vous ai pas seulement entendu jouer ce soir de septembre qui a précédé votre départ, je vous ai aussi vu assis au piano. Je vous ai presque épié, Alexis, car vous ne saviez pas que je vous regardais. Quelle intensité avez-vous déployé en heurtant ces touches avec vivacité, je sentais presque que quelque chose allait éclater. Et je vous ai vu, Alexis, regarder vos mains comme si elles sortaient d'un nuage, comme si elles venaient de ressusciter. Sans que je pusse me l'avouer à ce moment-là, je sus que vous aviez atteint un nouveau seuil dans votre carrière, ou dans votre existence. Mais je ne croyais pas que pour le franchir vous eussiez besoin de franchir le nôtre. Une symphonie d'inquiétudes s'est alors mise à jouer dans mon esprit. Où étiez-vous? Pourquoi étiez-vous parti? Qui alliez-vous rejoindre? Qu'avais-je fait pour que vous décidiez tout à coup de me rayer de votre existence?

Mais après ces remords, je vous ai cru égoïste. Je ne comprenais pas la raison pour laquelle vous me quittiez et quittiez aussi notre fils, sans une parole

d'explication. J'avais été si bonne pour vous. Je vous avais écouté, compris et soutenu. Et tout à coup la colère s'empara de moi. Comment aviez-vous pu, vous, être si hésitant, si retiré, si replié sur vous-même, me traiter de la sorte? Moi, Monique, celle qui vous avait épousé, celle qui vous avait, ne le cachons plus, fait vivre. Vous voyagez à mes dépens, vous couchiez dans ma chambre, dans mon lit. Et même là, il a fallu que je vous attende, vous n'étiez pas prêt, vous hésitiez encore. Mais, Alexis, je vous ai cru impuissant et que sais-je encore, cette chose dont je n'ose dire le nom. Je n'y ai pas cru, comment vous, oseriez-vous vous approcher d'un homme lorsque vous ne pouviez pas le faire d'une femme. Je me suis calmée.

C'est alors que j'ai découvert la lettre que vous m'aviez laissée. Comme je vous l'ai dit, Alexis, j'ai refusé de prendre connaissance de son contenu. Après l'avoir suffisamment regardée sur le canapé, je l'ai rangée sous clé dans un tiroir obscur. Les jours se sont alors succédé. J'ai continué à vivre et à me dévouer pour les autres. J'ai, je crois, très bien élevé notre fils. C'est un beau jeune homme, charmant, et qui se dirige vers la médecine. Il se dévouera aussi pour autrui.

Daniel et moi avons dû quitter Vienne pour Paris où notre fils termine ses études. C'est lors de notre emménagement que j'ai redécouvert votre missive encore sous clé dans ce tiroir obscur. Je l'ai prise dans mes mains et me suis décidée à l'ouvrir et à la parcourir. C'est alors que le remords est venu frapper avec encore plus d'intensité. J'aurais dû évidemment lire cette lettre sur-le-champ. J'aurais pu ainsi entrer en contact avec vous et vous dire que je vous comprenais. Et ce n'aurait pas été

de la pitié¹²⁶. Je sais, Alexis, que vous aviez de la difficulté à vous confier. Je crois que nous ne nous parlions pas suffisamment de nos enfances et adolescences respectives. Mais nous aurions dû. Si je vous avais dit, par exemple, que j'avais aussi vécu une expérience de ce genre avec l'une de mes compagnes. Nous étions si proches l'une de l'autre dans ce couvent où nous étions toutes deux pensionnaires. Quel mal y a-t-il à cela? J'ai cru que ce n'était qu'une expérience passagère et je n'ai pas cherché à la refaire, non pas par dédain, mais parce que je n'en sentais pas le besoin ou peut-être me suis-je, sans le savoir, empêchée de le sentir. Vous me dites dans votre lettre que les femmes sont faites pour l'amour et non la passion. Vous avez raison, Alexis, j'ai passé ma vie à aimer les autres sans trop me demander si cela me convenait vraiment, sans essayer de chercher la passion qui aurait bien pu se marier avec l'amour. J'ai cru détecter dans votre lettre, qui incidemment est fort bien écrite, le style est parfait, je vois bien que vos talents sont multiples, j'ai cru détecter, dis-je, mis à part vos hésitations et vos compliments pour ma personne, certains reproches que vous m'adressiez en sourdine ou encore que vous adressiez à l'humanité. Peut-être avez-vous raison de croire que je suis ou que nous sommes coupables devant vous de vous avoir incité à adhérer à ce qui passe pour la norme sociale. Je dois vous avouer que je n'ai pas su et que je ne saurais pas encore tout à fait comment faire autrement¹²⁷. Pourtant, il me semble, que si je m'y décidais, je pourrais faire l'expérience de choses inédites. Et pourquoi, en fait, devrions-nous donner tant d'importance à l'opinion d'autrui. Il faut, certes, la considérer mais

non s'en faire un catéchisme de chevet. Mais bien sûr, dans votre cas, le problème devient fort délicat.

Il ne faut cependant pas croire, Alexis, que je n'ai pas de la compassion pour vous présentement. Je peux ressentir les souffrances qui ont été vôtres, et qui, je l'espère, ne le sont plus maintenant, pendant cette lutte déchirante qui a mené à l'avènement de vous-même, à vos retrouvailles. Pourtant, je ne peux m'empêcher de me questionner sur la pertinence de la nécessité d'une telle lutte. Il me semble que si nous étions capables de nous accepter dès l'enfance, en nous fiant à nos instincts, notre existence en serait davantage enrichie. Tout ce temps perdu, toute cette énergie dépensée pour trouver ce qui est sous nos yeux et ne demande pas mieux que de vivre paisiblement. Vous vous rappelez m'avoir dit « [o]n eût dit que l'instinct, pour prendre possession de moi, attendait que la conscience s'en allât ou qu'elle fermât les yeux. » (OR, 35) Je crois en effet que c'est le jour où la conscience a pris possession de nous que nous nous sommes, un peu plus chaque jour, rapetissés. En vous écrivant ces lignes, je me demande si je ne devrais pas tenter de repérer l'instinct qui m'habite et d'en faire l'inventaire succinct. Vous voyez, Alexis, vos retrouvailles n'auront pas été vaines.

J'en suis maintenant à me demander la manière dont j'aurais réagi si j'avais eu le courage d'ouvrir votre missive lors de sa découverte. Nous le savons, Alexis, je vous aurais poursuivi. Je serais allée immédiatement vous dire de vive voix l'expérience que je viens de vous décrire. Nous serions tombés dans les bras l'un de l'autre et nous aurions sans doute repris la vie commune. Cela n'aurait plus été votre

secret mais notre secret. J'essaie de m'imaginer une existence semblable. Une existence où vous auriez pu vous laisser aller à vos instincts tout en étant mon mari et le père de Daniel. Une existence où, peut-être, j'aurais aussi voulu obtenir d'autrui des contacts charnels. Une existence où nous nous serions raconté, sans honte, nos aventures.

Mais jusqu'à quel point peut aller un élargissement de la sorte d'une vie à deux sans que l'un comme l'autre ne devienne vulnérable à une tierce partie? Comment alors empêcher la souffrance et l'angoisse de se propager? Je sais, Alexis, que vous savez que je sais que je tends parfois à tout dramatiser. Vous voyez, je ne fais pas confiance à la vie. Non, peut-être pas à cette sorte de vie où la complicité s'étend mais où la prison demeure et se resserre lentement. Cette compréhension mutuelle serait peut-être devenue assez rapidement une peur démesurée de la collectivité et de nous-mêmes. Nous aurions alors commencé à nous défier de nos propres sentiments. Et surtout, en ce qui me concerne, Alexis, vous savez que je ne peux, comme vous le faites (le faites-vous encore?), séparer la passion de l'amour.

Et si j'étais devenue amoureuse d'une tierce personne, que se serait-il passé? Aurais-je encore dû me sacrifier et préférer notre subtile union à un bonheur possible? Et vous, si vous étiez devenu épris de la beauté, peut-être auriez-vous voulu la faire pénétrer dans notre couple? M'imposer même sa présence. Ne voyez-vous pas, Alexis, - tout comme moi - un ciel problématique se dégager à l'horizon? Il est fort possible que les efforts déployés pour nous rapprocher, malgré la distance

infranchissable que cette chose impose, n'auraient été que peine perdue, qu'un vain combat, et qu'au lieu de nous comprendre, nous en serions venus à nous détester.

Vous le voyez bien, mon ami, vous avez eu raison de partir. Je suis maintenant presque contente que vous l'ayez fait. Vous n'avez pas à demander pardon d'être resté si longtemps puisque vous êtes parti à temps.

Si un jour vous lisez cette lettre, que je ne suis pas encore certaine d'expédier, sachez que Monique et Daniel aimeraient un jour vous parler de vive voix ou encore aller entendre cette musique que vos mains seules savent si bien faire vibrer.

La face cachée de Jeanne de Reval

La réponse imaginaire de Monique fait un parallèle avec le caractère véritable de Jeanne de Vientingoff. Nous savons, d'après *Quoi ? L'Éternité*, que Conrad, le mari de Jeanne, celui sur qui est modelé Alexis, n'a jamais quitté son épouse. La lettre fictive de Marguerite Yourcenar était fort probablement un souhait à rebours, souhait qui aurait pu, s'il s'était réellement produit, rendre heureux son père, Michel de Crayencour, qui était lui-même amoureux de Jeanne. C'est peut-être d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles le père de Marguerite Yourcenar a tant aimé ce livre lorsqu'elle le lui a montré avant sa mort. « Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'*Alexis*. » (YO, 72)

Michel de Crayencour, avait, selon les dires de sa fille, proposé à Jeanne de l'épouser après le rebondissement d'une affaire mettant en cause l'ami de Conrad qui s'était fait incarcérer à Rome pour détention de stupéfiants. Jeanne les accompagnait ou

plutôt c'était l'ami qui s'était imposé à eux. Jeanne, qui avait déjà une liaison avec Michel de Crayencour, car Jeanne et Conrad faisaient ce qu'ils croyaient devoir faire dans leur vie respective, et se disaient tout, a cependant refusé la proposition de Michel. Elle a préféré consacrer sa vie à cet homme qui ne parvenait pas à partir. A-t-elle eu pitié de lui? En toute probabilité. Elle a préféré rester avec cet homme qui lui avait donné, somme toute, quelques années de bonheur. Il lui avait donné deux enfants et elle avait accepté, de plein gré, son amour des hommes. Pourquoi maintenant reculer? Pourquoi accepter de le quitter et s'en aller vivre avec Michel de Crayencour, lui, qui s'était aussi fâché lorsqu'elle avait refusé son offre au Louvre? « [V]ous préférez rester dans l'île des Lépreux? [...] Dites plutôt que vous y avez pris goût. Ce milieu vous plaît, vous excite, vous y trouvez sans doute des compensations. Qui me prouve que Franz n'ait pas été aussi votre amant? » (EM, 1325) Mérite-t-elle ces assauts de colère de part et d'autre? Conrad l'avait aussi insultée, dans leur chambre, à Rome, lorsqu'elle avait refusé d'acheter pour ainsi dire le porteur de la plainte contre l'ami.

Je pourrais vous étrangler. [...] Vous êtes heureuse, n'est-ce pas? Vous vous êtes débarrassée de ce pauvre garçon.
[...] Vivre avec une femme... Et je vous ai dit, et j'ai peut-être essayé de croire, que je me plaisais avec ce corps lisse, insipide, cette peau dont je vous disais qu'elle était douce, ces caresses si tendres... [...] Il n'y a pas un eu un jour, pas un instant de ces années où vous ne m'avez fait horreur...
(EM, 1318, 1319)

Non bien sûr, elle ne le mérite pas, mais c'est comme si elle était enchaînée à cet homme et qu'elle ne parvenait pas à secouer ce joug. En fait, c'est d'elle-même qu'elle a pitié car

avoir pitié, à la différence de la compassion, signifie qu'on ne peut rien faire pour soulager la personne. Ce n'est qu'un apitoiement qui ne règle en rien la situation¹²⁸.

Marguerite Yourcenar a toujours parlé avec grand respect de Jeanne. Elle était comme sa mère adoptive car Fernande - sa véritable mère - et Jeanne avaient fait une sorte de pacte. « Quand Fernande, nous dit Jeanne, m'a écrit pour m'apprendre qu'elle était enceinte, je l'étais moi-même. Nous nous sommes promis réciproquement, au cas où un accident nous arriverait, de veiller sur nos enfants. » (EM, 1236) Fernande et Jeanne s'étaient connues dans un pensionnat.

Entre elles, une grande liberté régnait. Des lèvres édentées d'anciennes gouvernantes ont longtemps susurré qu'une amitié particulière existait entre les deux élèves. Ce fut en tout cas une intimité caressante et chaude. C'est l'un des miracles de la jeunesse que de redécouvrir sans modèles, sans confidences chuchotées, sans lectures interdites, du fait d'une profonde connaissance charnelle¹²⁹ qui est en nous tous tant qu'on ne nous a pas appris à la craindre où à la nier, tous les secrets que l'érotisme croit posséder et dont il ne possède le plus souvent qu'une contrefaçon. (EM, 1239)

Quant à savoir si Marguerite Yourcenar approuvait les actions de Jeanne, nous croyons qu'elle s'est certes rendu compte que Jeanne sacrifiait son existence pour cet homme mais elle l'a expliqué par un amour inconditionnel, par le don total de Jeanne pour qui, « Egon est à la fois [...] un amant, un fils, en dépit de l'égalité des âges, un frère, et un dieu. Elle accepte même qu'il soit parfois un dieu tombé. » (EM, 1305) Jeanne se rappelle aussi qu'il peut être bon. Ne l'a-t-il pas soignée avec tendresse lorsqu'elle s'est

brisé la jambe près de Dresde? Tous les souvenirs positifs font trop de poids face aux négatifs, ou veut-elle absolument s'en convaincre¹³⁰.

Nous croyons en outre que Jeanne parvient à mieux accepter sa situation car elle devient, en quelque sorte, son mari grâce au phénomène de fusion.

Elle n'imaginait pas Egon dans sa petite chambre. [...] Elle était lui. Elle était ses mains sur ce cahier ou sur ce livre. Elle s'étonnait, en percevant son reflet dans la vitre, de n'avoir pas les cheveux blonds. [...] Elle l'accompagnait, invisible parce qu'intérieure à lui [...]. Soudain, une joie infinie l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, plénitude d'être et de n'être plus. Son cerveau évalua froidement ce don qui ne lui semblait pas dû, et qu'elle définissait tantôt comme un miracle, tantôt comme le passage d'un seuil, tantôt comme une fusion en un tout androgyne. (EM, 1264, 1265)

Cette fusion se rapproche de l'identification fusionnelle de type hétéropathique décrite par Max Scheler. En effet, Jeanne s'identifie totalement avec Egon, vit sa vie, en oubliant la sienne, elle est éprise tout entière par la vie d'autrui. Notons toutefois qu'elle désire seule cette fusion. En outre, lorsque Jeanne essaie d'évaluer son expérience, elle va plus loin que la fusion de Scheler¹³¹, en parlant d'un tout androgyne. Ce tout, ici, reste problématique. Par exemple, Cliche, dans son article "Jeanne de Reval et l'échec d'un idéal fusionnel", croit à « l'échec de la fusion androgyne [car] si elle était lui, lui n'était pas elle. » (Cliche 2, 167,169) Pourtant, Scheler croyait que la plupart des fusions se faisaient involontairement quoiqu'il ne réfutât pas la possibilité de fusions volontaires. (Scheler, 70) En fait, il est davantage probable que toute fusion soit provoquée par l'une

des personnes en cause. De plus, la fusion de Jeanne ne se rapporte pas tout à fait à la projection de Lipps telle que définie par Stein :

Je ne fais pas 'un' avec l'acrobate : je suis seulement attaché à lui. Les intentions et impulsions motrices provoquées par la vue des tours de force de l'acrobate appartiennent à un moi fictif, et j'ai parfaitement conscience qu'au point de vue phénoménologique ce moi diffère de mon moi individuel; seule mon attention est fixée sur ce moi fictif et, par son intermédiaire (d'une façon passive), à l'acrobate. (Scheler, 70)

Il nous semble que ce tout androgyne devient autre, et ni Jeanne, ni Egon, tout du moins pendant la durée de la fusion, ne conservent leur identité propre. Ils sont ainsi privés de la plupart de leurs caractéristiques personnelles et deviennent cet autre, issu d'un mélange de ces deux êtres. Mais cette façon de faire, soit de se perdre en l'autre, nous dit Elène Cliche, a été décrite par Simone de Beauvoir : « C'est le cri de toute amoureuse; elle est une autre incarnation de l'aimé, son reflet, son double; elle est lui. Son propre monde, elle le laisse s'effondrer dans la contingence : c'est dans son univers à lui qu'elle vit¹³². »

Mais c'est la nature de la vie de Jeanne de se sacrifier pour autrui.

Si nous regardons maintenant de plus près la réponse imaginaire de Monique (Jeanne), nous pouvons déceler que, même si elle croit qu'Alexis a pris la bonne décision en partant et qu'elle en donne des exemples guidés par la raison, elle ne semble pas non plus rejeter un rapprochement ultérieur. Par exemple, au début, elle précise que « *[p]ourquoi, après tant d'années, revenir sur un sujet qui semble, tout du moins pour vous, déjà classé et réglé* » et, à la toute fin, où elle invite Alexis à venir la voir, elle et son fils, ou encore lorsqu'elle exprime le souhait d'aller tous deux écouter sa

musique. En fait, il vaudrait peut-être mieux qu'elle n'expédie pas cette lettre. Et c'est peut-être la raison pour laquelle Marguerite Yourcenar n'a jamais répondu au nom de Monique car elle aurait voulu que Jeanne ne souffre pas de la présence de Conrad et qu'elle devienne sa mère adoptive en épousant son père, ce que l'envoi de la lettre de Monique aurait d'une part compromis, et, d'autre part, aurait par la même occasion anéanti l'effort de Marguerite Yourcenar de changer tant soit peu la réalité. Et, en extrapolant davantage, ne serait-il pas possible qu'Egon, dans la réalité, ait vraiment tenté de partir et que Jeanne l'en ait empêché?

« Qu'on cesse de vouloir relier et qu'on délie, nous dit Michel Onfray, qu'on cesse de réunir et qu'on défasse. Le lien est une malédiction. Qu'on oublie le modèle mathématique et qu'on lui préfère le modèle esthétique. » (Onfray 1, 81) Le lien peut effectivement être une malédiction lorsqu'il nous étouffe et nous empêche d'être, en premier lieu, nous-mêmes. Nous venons de le constater, dans l'analyse du vécu d'Alexis, personnage yourcenarien, dont le combat a été vain contre lui-même mais bénéfique contre la *doxa*. Le lien cependant peut se transformer en une interaction enrichissante avec autrui dans la mesure où l'individu, parvenu à l'individuation, peut offrir à l'autre un être ferme qui refuse de se laisser engloutir dans l'inconscient collectif. « [T]ous, nous dit Alexis, nous serions transformés si nous avions le courage d'être ce que nous sommes. » (OR, 28)

C'est d'ailleurs ce que nous constaterons à travers l'expérience de l'empereur Hadrien, l'homme-dieu sympathique.

-
- 116 Paroles du Christ à Lazare dans le Nouveau-Testament. Mathieu 9:5.
- 117 Marguerite Yourcenar l'a mentionné, entre autres, à Bernard Pivot. (NR)
- 118 Nous n'allons pas aussi loin - dans le choix de vocabulaire - que Béatrice Ness et Carole Allamand, qui elles, parlent de 'dictature'. (Ness 3, 51) (Allamand 1, 162)
- 119 Claude Benoît dans son article "Yourcenar, de la première à la troisième personne", nous cite deux passages importants qui ont trait à ce mouvement du je qui sait et du je antérieur. « Dans ces diverses formes d'auto-récit, le protagoniste narre des situations passées et décrit quels ont été ses états de conscience. Il s'établit donc une distance entre le sujet et l'objet de la narration, entre le 'moi' narrateur et le 'moi' de l'action. » (p. 37) (Leo Spitzer, *Études de style*, Gallimard: 1970: 451) « [D]ans le récit à la première personne, le moi de l'action est toujours soumis au regard d'un narrateur qui sait ce qui lui est arrivé ensuite et qui a toute liberté de parcourir dans les deux sens l'axe temporel qui relie ces deux subjectivités. » (p. 37) (Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil: 1981: 169-170)
- Maurice Delcroix soutient également que « au moment où il écrit, Alexis s'est accepté lui-même : la libération de l'instinct a pu libérer la parole. » (Delcroix 2, 230)
- 120 « L'enfer c'est les autres » nous disait Sartre dans *Huis Clos*, Paris: Gallimard, 1988.
- Paul Valéry a laissé en héritage sur sa pierre tombale : « Ci-gît Paul Valéry, tué par les autres. » (RA, 5)
- 121 « Si jamais j'ai désiré un peu de gloire, c'est parce que je savais qu'elle en serait heureuse. » (OR, 38)
- 122 Pierre Jacobée nous dit que « [w]ords like 'sacrifice', 'humiliation', 'fault', encountered in [the text] alert us to the fact that Alexis' instinctive sensitivity to beauty has another side, antagonistic to that very instinct, yet just as much a part of his being: a religious faith characterized by a deeply rooted and equally deeply felt sense of sin. » (Jacobée, 13)
- 123 La Princesse voulait incidemment trouver l'âme soeur à Alexis.
- 124 « Pour Nietzsche, nous dit Blondel, la musique exprime, plus que tout autre art, la réalité de la volonté de puissance, elle est, même tragique et mélancolique, le stimulant de la vie. » (Blondel, 44)
- Nietzsche était aussi convaincu que « art represents the highest task and truly metaphysical activity of this life... » (Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trns. and ed. Walter Kaufmann, in *Basic Writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library, 1968, p. 31,32) Cité par Taylor, Charles S., 379)
- 125 Avec égards, nous ne sommes pas d'accord avec certains critiques, dont (Martel, 60) qui laissent entendre que c'est par sa lettre qu'Alexis se découvre. Il est cependant vrai qu'il se dégage de l'écriture un éclairage nouveau sur le vécu mais

- ici ce n'est pas la lettre qui contraint Alexis de s'en aller.
- 126 Alexis avait mentionné dans sa lettre qu'il ne voulait pas de la pitié de Monique. Quelques critiques dont Callan, Nussbaum, Cartwright et Swanton, ont traité de la notion de pitié. « [P]ity is hardly ever welcomed by its recipients. [...] The prospect of becoming an object of pity is alarming, and not merely because we fear the misfortune that would evoke pity in others; it is alarming in part because we suspect that being on the receiving end of that emotion could seriously aggravate our plight. » (Callan, 1)
- « Pity is a painful emotion directed at another person's pain or suffering. It requires, and rests upon, three beliefs: first, the belief that the suffering is significant rather than trivial; second, the belief that the suffering was not caused by the person's own fault; and third, the belief that one's own possibilities are similar to those of the sufferer, that the suffering shows thing 'such as might happen' in human life. [...] The third point is the most subtle and controversial, but it is one on which the ancient tradition emphatically insists. The claim - made implicitly in the structure of literary appeals for pity, explicitly in Aristotle and later thinkers who follow his lead - is that one will not respond with the pain of pity, when looking at the suffering of another, unless one judges that the possibilities displayed there are also possibilities for oneself. » (Nussbaum, 141, 142)
- Nietzsche croyait que « [t]he suffering of others infects us, pity is an infection. » (Cité par Swanton, 156) C'est aussi « a consolation for the weak and suffering because through it they recognize that they still *have one power*, despite all their weakness, the *power of hurting others*. » (Cartwright, 85)
- 127 Jung croyait aussi que l'inconscient collectif peut être le lot de la collectivité. « Si [l]es contenus collectifs demeurent inconscients, l'individu, empêtré dans leur mille liens, qui le rattachent aux autres individus chez qui ils sont également inconscients, demeure inconsciemment confondu avec eux; en d'autres termes, il ne s'est pas différencié d'eux, il n'est pas différencié, il n'est pas 'individué'. » (Jung, 230)
- 128 Aldridge nous dit que « Hobbes does not believe that pity in itself is pleasurable. In *Leviathan* he defines it as 'grief for the calamity of another' which arises 'from the imagination that the like calamity may befall himself'. » (Aldridge, 76, 77)
- 129 Nous nous devons d'ajouter que Marguerite Yourcenar, après avoir émis cette hypothèse, jette le doute sur son exactitude. « Mais les bavardages des vieilles Fräulein sont trop peu comme preuve d'une pareille illumination des sens : nous ne saurons jamais si Jeanne et Fernande la connurent ou même l'entrevirent ensemble. » (EM, 1239)
- 130 Selon Dupuis, « [p]our paraphraser l'Écriture, nous dirions que libre à l'égard de tous, Jeanne apparaît comme celle qui se fait l'esclave de tous, avec une humeur parfaitement égale. » (Dupuis 1, 37)
- 131 Rappelons-nous ici la différence entre fusion idiopathique et hétéropathique.

« Dans le type idiopathique, c'est le *moi* étranger qui est absorbé et assimilé par mon propre *moi* au point de se trouver dépouillé de toute individualité, de toute autonomie dans sa manière d'être et de se comporter; dans le type hétéropathique, au contraire, c'est mon *moi* (au sens formel du mot) qui est attiré, captivé, hypnotisé par un autre *moi* (au sens individuel et matériel du mot) au point que c'est ce *moi* individuel étranger qui prend la place de mon *moi* formel, et substitue toutes ses attitudes fondamentales et essentielles à celles de ce dernier. Lorsque cette fusion est accomplie, je ne vis plus en 'moi' mais en 'lui' (dans et par l'autre). » (Scheler, 70, 71)

- 132 Simone de Beauvoir. 'L'amoureuse.', *Le deuxième sexe*, tome 2. Paris: Gallimard, 1949: 392. Cité par Élène Cliche dans "Jeanne de Reval et l'échec d'un idéal fusionnel." p. 167.

CHAPITRE SIXIÈME

Hadrien ou le témoignage d'un soi, d'un dieu sympathique

Loué sois-je¹³³
Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être...¹³⁴
Corneille (Cinna)

Ce chapitre est consacré à l'analyse du personnage clé du roman historique yourcenarien, *Mémoires d'Hadrien*, publié en 1951. Nous allons y approfondir deux moments forts dans l'existence de l'empereur Hadrien : la sculpture de soi, dans la première partie de sa vie, et la sympathie, dans la seconde. Nous les qualifions de moments forts car ce prince est, selon nous, la sculpture qui s'est fait homme. Il est aussi la sympathie incarnée car il a instauré la paix, construit un meilleur empire et tenté de retirer le meilleur de ce qui se cache en chaque individu. Par le biais de notre analyse, nous établirons, entre autres, des comparaisons entre la sculpture d'Hadrien et celle du *Condottiere Colleoni* décrite par Michel Onfray, tout particulièrement en ce qui a trait à l'importance du conducteur et de l'artiste; nous rapprocherons également la sympathie d'Hadrien à celle d'Adam Smith eu égard principalement à la vertu de justice; et nous ferons certains parallèles entre le comportement de l'empereur et la théorie du *Prince* de Machiavel, car l'accession au pouvoir et son maintien requièrent des façons de faire qui ne sont pas toujours orthodoxes et nous verrons que les comportements et les pensées d'Hadrien deviendront, à l'occasion, des moyens pour arriver à ses fins. En fait, nous croyons qu'Hadrien est un être subversif subtil, qui rejette souvent les notions véhiculées par la société en s'en distanciant et en voguant à contre-courant, tout comme le fera Zénon à la Renaissance, mais il emprunte la voie publique plutôt que les chemins de traverse. Il est vrai que Marguerite Yourcenar croyait Hadrien plus conformiste que

Zénon¹³⁵. Sans toutefois arguer le contraire, nous croyons cependant qu'Hadrien s'est plutôt servi du conformisme pour arriver à ses fins. Elles ont été définies par sa réflexion intérieure et sont devenues par la suite les fins de l'empire. Hadrien va imposer ses idées dont certaines deviendront lois, et il va les laisser en héritage non seulement à Marc-Aurèle mais à tout l'empire romain.

Le cheminement de cet homme « seul, et [...] relié à tout » (OR, 519) ressemble à celui de Marguerite Yourcenar dans la mesure où les deux êtres se sont tout d'abord concentrés à se sculpter eux-mêmes et se sont ensuite ouverts davantage à autrui. En outre, le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi a fait partie inhérente de leur sculpture personnelle car ils ont pris tous deux exemples sur les exploits grandioses des héros de l'Antiquité. Le moment de l'ouverture à autrui chez Hadrien se situe lors de son accession au trône d'empereur et chez Marguerite Yourcenar, nous l'avons déjà vu, à sa venue définitive aux États-Unis. Tout comme la sympathie s'infiltré dans la sculpture, la sculpture de soi côtoie la sympathie, et cela est d'autant plus remarquable chez Hadrien qui non seulement se sculpte abstraitement par les connaissances et les expériences variées de l'existence, mais aussi concrètement par la statuaire. Hadrien est en effet un Condottiere-artiste. Il s'adonne à la littérature, apprécie les oeuvres d'art et fait ériger des statues et des temples, notamment des statues de son bien-aimé Antinoüs et des temples dont Vénus de Rome, le Panthéon, et l'Olympicium, la Villa Hadriana et le Mausolée d'Hadrien¹³⁶. Le poids de la collectivité ne l'empêche pas d'agir, c'est plutôt lui qui, à l'instar d'un véritable Condottiere, « est un conducteur, un artiste dans l'art de conduire. [...] Un centre de décision, en quelque sorte, un quartier général pour la volonté. »

(Onfray 1, 45) La dialectique avec son inconscient est peu probable, il dialogue directement avec le cosmos, avec Dieu, avec lui-même, avec le soi. Le je d'Hadrien s'amalgame en quelque sorte avec son moi et avec son soi. Il est en parfaite maîtrise et tout vient à point à cet empereur qui a su attendre. Rémy Poignault, critique yourcenarien et spécialiste de l'époque romaine et du personnage historique Hadrien nous dit que « la plus belle réussite du prince n'est peut-être pas d'avoir organisé le monde; il est un pouvoir, plus difficile à acquérir, qui est la maîtrise de soi ». (Poignault 2, 5) Si la sculpture prend une place privilégiée dans sa vie, la sympathie se veut un mets de choix. Sympathie comme lien avec autrui, sympathie comme énergie qui rend possible la compassion et la justice, et sympathie aussi comme participation affective, comme projection et comme phénomène qui s'apparente à l'empathie ou encore à la fusion avec le cosmos. L'empereur voudra que sa vie soit exemplaire et sans beaucoup d'accrocs. Il tiendra son poste jusqu'au bout et servira les siens jusqu'au dernier souffle. Mais avant de disparaître, il décrit les exploits de son existence dans une lettre adressée à Marc-Aurèle et dont la longueur excède de beaucoup celle d'Alexis à Monique. Hadrien écrit à son fils adoptif¹³⁷ pour lui faire connaître les progrès de sa maladie et lui confier en quelque sorte les mémoires de sa vie.

Structure rédactionnelle

La lettre est le véhicule de communication choisi par Hadrien pour laisser ses traces pour la postérité. Le je se tient en position de contrôle. Hadrien est l'auteur, le narrateur et le personnage de son récit. En effet, Marguerite Yourcenar transfère sa

qualité d'auteur à Hadrien. « Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, nous dit l'auteur, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi. » (OR, 527) Mais l'épistolaire du début se change très rapidement en autobiographie puis en Mémoires lorsque l'empereur décide de raconter le contenu de son existence de guerrier, d'empereur et de père de Rome. « Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délassement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie. » (OR, 301) Et en nous racontant sa vie, Hadrien nous raconte les exploits les plus marquants d'une grande partie de l'empire romain au deuxième siècle après Jésus-Christ, ses victoires tout comme ses revers. Le genre des Mémoires, nous l'avons vu, se démarque de celui de l'autobiographie. Par exemple, selon Lejeune, « [d]ans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient. » (Lejeune, 11) Le style des Mémoires yourcenariens est *togé* (*oratio togata*) c'est-à-dire « cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement *écrit*, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni. » (EM, 294) Brian Gill, dans son analyse de la rhétorique dans les *Mémoires d'Hadrien*, a judicieusement noté que Marguerite Yourcenar utilise la

méthode du récit sommaire dans *Mémoires d'Hadrien*. En effet, « [l]e récit sommaire [...] ne retient que l'essentiel des actions et survole allègrement les semaines et les mois. [...] Le récit sommaire et départicularisé est sans doute un des moyens les plus efficaces dans *Hadrien* pour réduire l'importance des événements en limitant leur étendue par rapport à la masse de méditation. » (Gill 1, 187) Les *Mémoires d'Hadrien* se divisent en six parties : *Animula vagula blandula*, *Varius multiplex multiformis*, *Tellus stabilita*, *Saeculum aureum*, *Disciplina Augusta*, *Patientia*¹³⁸, à travers lesquelles Hadrien expose les pérégrinations de sa vie. Le destinataire de la lettre-mémoires de l'empereur est Marc-Aurèle, celui qui lui succédera un jour. Mais cette lettre ne s'adresse-t-elle qu'à ce jeune homme de dix-sept ans? Nous ne le croyons-pas. En effet, le tu qui le désigne n'est pas utilisé à profusion et la plus grande partie de ses instances se retrouvent au début et à la fin de la lettre. Très rarement va-t-on voir ce tu dans le corps du message, ce qui nous porte à croire qu'Hadrien adresse davantage à lui-même le récit de son existence. Béatrice Ness, critique yourcenarien, a compilé le nombre de fois où l'empereur s'adresse effectivement à Marc-Aurèle : « Hadrien ne semble pas adresser expressément sa longue lettre à Marc Aurèle puisque ce dernier ne sera interpellé que dix-huit fois. » (Ness 3, 56) Évidemment, nous ne pouvons exclure qu'il ait voulu l'adresser à d'éventuels lecteurs dans le temps et dans l'espace car l'expérience de l'empire Hadrianique est un modèle architectural à suivre¹³⁹. Marguerite Yourcenar précise elle-même que :

Ce style me permettait d'éliminer ces *minima* dont proverbiallement ne s'occupe pas le préteur. Le brouhaha des échanges parlés tombait de lui-même : il n'était pas plus question de faire raconter à Hadrien son entretien avec Osroès qu'il ne fût venu à l'idée de César de mettre par écrit

une conversation avec Vercingétorix. Mieux encore : l'*oratio togata* m'autorisait, par-delà ses contemporains et son petit-fils adoptif, à montrer Hadrien s'adressant à un interlocuteur idéal, à cet *homme en soi* qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque, donc à nous. (EM, 294)

L'épistolaire et ses raisons

Nous avons dit au début du chapitre que l'empereur est en contrôle de la situation du récit de son existence car il sait, au moment où il écrit, ce qu'il a vécu. Toutefois, nous voudrions ici nuancer ce phénomène de contrôle dans la mesure où Hadrien, à l'instar d'Alexis par exemple, va se confirmer en soi-même par l'écriture. Il va même se définir avec plus de précision. Prouteau, dans son article "Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi", est d'avis qu'« [i]l s'agit donc pour Hadrien de passer d'une connaissance 'obscur¹⁴⁰, intérieure, informulée, secrète', de soi à la mise en lumière, selon la formule cartésienne, de 'vues claires et distinctes', idéal de l'antiquité comme du classicisme. » (Prouteau, 105) En outre, ce regard sur sa vie lui donne l'occasion de revivre sympathiquement les prouesses et les émotions fortes de son plus jeune âge tout en approfondissant sa sincérité en étalant, pour son éventuel successeur, ses erreurs et comportements parfois abusifs. Cette sincérité s'avère nécessaire dans la mesure où l'empereur veut que Marc-Aurèle soit vigilant et qu'il ne se laisse pas bernier par les ennemis du pouvoir. L'empereur croit aussi qu'il est de son devoir de désigner à l'avance son successeur afin d'éviter que ne se reproduise le questionnement qui a eu lieu lors de sa propre accession au pouvoir. En effet, à la mort de Trajan, la missive le nommant empereur a été l'objet de controverses. Certains de ses détracteurs ont prétendu

que Plotine, amie d'Hadrien et femme de Trajan, avait dicté à ce dernier le contenu de l'ordre de passation des pouvoirs. « [S]elon la *Vita Hadriani*, nous apprend Rémy Poignault, 'certains ont même rapporté qu'Hadrien dut au parti de Plotine d'être appelé à l'adoption alors que Trajan était déjà mort; on aurait substitué à l'empereur quelqu'un qui parla à sa place avec les intonations d'un mourant' ». (Poignault 1, 317) En laissant ses consignes, l'empereur évitera ainsi toute ambiguïté. Hadrien a appris par une longue et ardue expérience, Marc-Aurèle doit apprendre par osmose à la lecture du récit de l'empereur. Ce processus didactique avec Marc-Aurèle s'apparente aussi à « une école de liberté. Elle nous libère de certains de nos préjugés et nous apprend à voir nos propres problèmes et nos propres routines sous un autre angle. » (RO, 44) Hadrien laisse donc en héritage la sculpture monumentale scripturale de son existence.

Animula Vagula Blandula

Animula Vagula Blandula, le premier chapitre épistolaire, est l'entrée en matière de la lettre, le début des Mémoires. Nous sommes d'accord avec le critique Maille qui croit que « [c]ette première partie est peut-être la clef de tout le livre, dont elle fixe, en même temps que le cadre, la tonalité. » (Maille, 115) En fait, nous sommes d'avis qu'Hadrien aurait très bien pu ne s'en tenir qu'à cette rédaction de quelques pages, bref résumé de son existence. D'ailleurs, il n'est pas impossible que l'empereur ait voulu tout dire succinctement au cas où la mort le surprendrait trop vite, et élaborer si le temps lui en était laissé. Nous retrouvons dans cette brève synthèse de l'univers hadrienique, des exemples de sculpture de soi et de sympathie. En effet, la sculpture de soi transparait

dans les trois méthodes utilisées par l'empereur pour appréhender l'existence : « l'étude de soi, la plus difficile et la plus dangereuse, mais aussi la plus féconde des méthodes; l'observation des hommes, qui s'arrangent le plus souvent pour nous cacher leurs secrets ou nous faire croire qu'ils en ont; les livres, avec les erreurs particulières de perspective qui naissent entre leurs lignes. » (OR, 302) Il s'est aussi sculpté par l'étude du droit, par son séjour prolongé dans l'armée, et par sa fascination pour la statuaire. Quant au phénomène de sympathie, l'empereur le considère comme une façon de se donner des « rallonges presque indestructibles » (OR, 385), une manière de partager l'existence d'un grand nombre de personnes. « J'ai cru, dit-il à Marc-Aurèle, et dans mes bons moments je crois encore, qu'il serait possible de partager de la sorte l'existence de tous, et cette sympathie serait l'une des espèces les moins révocables de l'immortalité. » (OR, 291) Ce partage ou encore cette participation affective avec autrui, Hadrien l'expérimente au cours de sa maladie. Par exemple, comme il n'a plus la force de monter à cheval, il peut, en observant un cavalier, revivre ces sensations. « [T]outes mes expériences passées avec la vitesse me permettent de partager le plaisir du cavalier et celui de la bête, d'évaluer les sensations de l'homme lancé à fond de train par un jour de soleil et de vent. » (OR, 290) La sympathie¹⁴¹ a ici un double rôle : revivre ses propres sensations et goûter, par la participation affective « laquelle me dispose à sortir de moi-même pour me tourner vers autrui » (Scheler, 10), celles de l'autre. Cette sympathie nous rappelle également le connecteur d'Adam Smith qui véhicule les émotions, les sentiments, et c'est aussi par le biais de son imagination qu'Hadrien peut revivre et même goûter des sensations passées.

La sculpture de soi

Les renseignements qu'Hadrien nous communique sur son enfance ne sont pas nombreux. Il y a certes analogie ici entre la démarche de l'empereur et celle de Marguerite Yourcenar qui, nous l'avons vu, n'a pas été très explicite sur la sienne en préférant raconter la vie d'autrui. Et Rémy Poignault a fort bien remarqué la similarité de la démarche : « Comme le fera Marguerite Yourcenar dans *Le labyrinthe du monde*, recherchant dans ses ancêtres d'éventuels points communs avec elle-même, [...] Hadrien évalue ce qu'il tient de son grand-père. » (Poignault 17, 68)

Les relations d'Hadrien avec sa famille immédiate n'ont pas été des plus cordiales. Son père, Aelius Afer Hadrianus, qui « était un homme accablé de vertus » (OR, 309) est mort lorsqu'il avait dix ans. Sa mère, suite à ce décès, est devenue austère. Sa soeur Pauline « grave, silencieuse, renfrognée, [...] s'est mariée jeune à un vieillard. » (OR, 310) Et, nous dit Hadrien, « [d]e tant de vertus, si ce sont bien là des vertus, j'aurai été le dissipateur. » (OR, 310) Voilà un exemple d'un Hadrien subversif, trop de vertus sont autant nuisibles que pas assez. Il s'élève ainsi contre une formule toute faite et acceptée par la majorité.

En fait, c'est Marullinus, son grand-père, qu'Hadrien a le plus apprécié dans sa jeunesse. Il lui a appris à contempler les astres. Cet homme, « de rang sénatorial, [...] descendait d'une longue série d'ancêtres établis en Espagne. [...] C'était l'homme de la tribu, l'incarnation d'un monde sacré et presque effrayant. [...] Les astres étaient pour lui des points enflammés, des objets comme les pierres et les lents insectes dont il tirait également des présages. [...] Une nuit, [...] il m'annonça l'empire du monde. » (OR,

307, 308) Outre son intérêt pour le cosmos et la prophétie de Marullinus, Hadrien, qui n'est pas né à Rome mais à Italica, a tiré le marbre de sa sculpture dans les livres. « Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'oeil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été des livres. » (OR, 310)

Évidemment, il y a eu davantage, notamment l'école où Hadrien a appris les rudiments de la grammaire, de la rhétorique, de la philosophie, de la poésie et du grec; les connaissances acquises de prêtres égyptiens, d'un rabbin nommé Joshua, et « à Athènes [...] du sophiste Isée, homme brillant, doué surtout d'un rare génie d'improvisateur. » (OR, 313)

La ville grecque le charme et il devient rapidement un helléniste convaincu. Mais Athènes la belle, la grandiose, s'avère bientôt trop sage pour un jeune homme qui aime l'action et qui voit Trajan devenir très populaire à Rome. « Comparée à ce monde de l'action immédiate, la bien-aimée province grecque me semblait somnoler dans une poussière d'idées respirées déjà [...]. Mon appétit de puissance, d'argent, qui est souvent chez nous la première forme de celle-ci, et de gloire, pour donner ce beau nom passionné à notre démangeaison d'entendre parler de nous, était indéniable. » (OR, 314) Hadrien a soif de puissance et de gloire. Avec « [a]rrogance ou défi, résolution ou fermeté, le Condotierre veut, sait ce qu'il veut, et transforme le monde en terrain d'exercice pour la puissance ». (Onfray 1, 20) Remarquons ici la manière dont Hadrien essaie de dire qu'il n'est pas le seul à désirer cette démangeaison, car il emploie le nous. Le nous c'est le je d'Hadrien, c'est le tu de Marc-Aurèle, et ce sont peut-être aussi les gens qu'il a rencontrés au cours de son existence et tous ceux qui auront le

privilège un jour de lire ses Mémoires. Il y a ici une sorte de dialogue virtuel avec autrui, et une manifestation volitive de la part d'Hadrien de laisser des traces. Mais, en fait, ne vaut-il pas mieux désirer la gloire et travailler à son accomplissement que se frustrer en prenant la stature humble que nous dicte la collectivité? Nous avons d'ailleurs vu ce qu'une telle position peut avoir de néfaste chez un individu, comme chez Alexis par exemple.

Le retour d'Hadrien à Rome pose le premier jalon de son accession au pouvoir. Mais la route sera particulièrement longue. En effet, nous dit Marguerite Yourcenar,

[o]n n'a pas l'impression qu'il y avait chez lui tant de dons, au départ; les débuts d'Hadrien sont très lents, et c'est une des choses qui m'ont intéressée en lui. C'est que, de l'âge de quinze ans à celui de quarante ans, il franchit lentement toutes les étapes. Il apprend le latin qu'il savait mal (il parlait avec un accent sévillan), il apprend le grec, il s'instruit; il passe par presque toutes les fonctions militaires et civiles; il fait l'expérience des pays barbares; il assiste prudemment à la période de crise sous Domitien sans y participer, parce qu'il est trop jeune et freiné par de sages conseillers. Il traverse aussi quinze ans de guerre, lui, l'homme de la paix romaine. (YO, 160)

Il y a donc chez Hadrien non seulement une volonté de puissance et de gloire, mais aussi le courage devant les difficultés et surtout la persévérance pour parvenir au but fixé. En outre, nous retrouvons chez lui une très grande lucidité. Une sorte de « lucidité d'accueil, nous dit Wyss, qui accepte toutes les paroles, toutes les pensées, tous les symboles, qui leur reconnaît un sens ou une valeur, mais en même temps regarde au-delà, leur refusant la qualité d'absolu que leur attribuent la plupart des hommes qui les véhiculent. » (Wyss

2, 488) Cette lucidité d'accueil chez Hadrien fait pendant à un regard très attentif sur ce qui se déroule autour de lui. Il fait aussi pendant à la reconnaissance de l'autre, à l'ouverture de soi vers l'autre-que-soi. Mais il dénote aussi un esprit subversif subtil. Hadrien est loin de croire en la pertinence de ce que la majorité de l'empire croit. Toutes ces qualités vont lui ouvrir les portes du pouvoir.

Le légiste attentif

À son retour à Rome, Hadrien étudie les lois avec Nératius Priscus, homme ouvert au progrès. « Plus versé qu'aucun de ses contemporains dans la routine de la loi, il n'hésitait jamais en présence d'innovations utiles. C'est grâce à lui, plus tard, que j'ai réussi à faire opérer certaines réformes. » (OR, 315) Cet outil juridique, nous l'avons vu, permet à Hadrien de continuer l'édification de sa sculpture. Il assiste à plusieurs audiences où les gens essaient de trouver des solutions à leurs problèmes bien souvent familiaux. « Maris contre femmes, pères contre enfants, collatéraux contre tout le monde : le peu de respect qu'[Hadrien avait] personnellement pour l'institution de la famille n'y a guère résisté. » (OR, 316) Il tente toutefois de leur donner toute l'attention possible en effaçant son soi afin de pouvoir se mettre à leur totale disponibilité. « [F]aire du monde une table rase où n'exist[ent] pour le moment que ce banquier, ce vétéran, cette veuve ». (OR, 316) Hadrien croit néanmoins que ces gens sont « vains, ignorants, avides, inquiets » (OR, 317), mais il est aussi conscient qu'il aurait pu être comme eux. L'important en fait n'est pas de constamment souligner leurs manques. « Notre grande erreur est d'essayer d'obtenir de chacun en particulier les vertus qu'il n'a pas, et de

négliger de cultiver celles qu'il possède. [...] Les plus opaques des hommes ne sont pas sans lueurs. » (OR, 317) Cette dernière phrase d'Hadrien nous rappelle celle déjà citée d'Adam Smith qui, en parlant de la sympathie, nous signale que : « [l]e brigand le plus brutal, le plus endurci de ceux qui violent les lois de la société, n'en est pas totalement dépourvu. » (Smith, 24) Il est vrai qu'Hadrien aurait pu être comme ces gens plutôt médiocres. Mais il ne l'est pas et il se croit parfois supérieur.

Il n'y a qu'un seul point sur lequel je me sens supérieur au commun des hommes : je suis tout ensemble plus libre et plus soumis qu'ils n'osent l'être. [...] Ils maudissent leurs fers; ils semblent parfois s'en vanter. D'autre part, leur temps s'écoule en vaines licences; ils ne savent pas se tresser à eux-mêmes le joug le plus léger. Pour moi, j'ai cherché la liberté plus que la puissance, et la puissance seulement parce que, en partie, elle favorisait la liberté. [...] [J]e voulais trouver la charnière où notre volonté s'articule au destin, où la discipline seconde, au lieu de la freiner, la nature. (OR, 317, 318)

Il faudrait ici se questionner sur la teneur de la sympathie d'Hadrien pour les siens. Est-ce de la compassion ou de la pitié ou un alliage des deux? Ce n'est certes pas un désir de fusion avec eux ou encore de projection dans leur vie. Ce n'est pas non plus, dans la plupart des cas, une participation affective dans les émotions de l'autre émanant d'un désir de leur ressembler. Nous croyons, en fait, que c'est de la compassion dans la mesure où Hadrien voudrait faire quelque chose pour eux, il voudrait qu'ils soient meilleurs qu'ils ne le sont. Mais c'est aussi de la pitié dans la mesure où Hadrien se sent supérieur et que la pitié est souvent perçue comme un comportement qu'on peut avoir envers autrui mais que l'inverse n'est pas souhaitable. Callan dans son analyse de la pitié nous indique que « pity is hardly ever welcomed by its recipients [...]. The prospect of

becoming an object of pity is alarming, and not merely because we fear the misfortune that would evoke pity in others; it is alarming in part because we suspect that being on the receiving end of that emotion could seriously aggravate our plight. » (Callan, 1) La pitié est en fait une attitude hiérarchique. L'autre dans ces cas-là est à plaindre. Toutefois, il faut nuancer cette approche par la possibilité qu'un individu désire recevoir de la pitié dans le but de dominer. C'est du moins ce que dit David E. Cartwright dans son analyse de la morale de la pitié. « Nietzsche's notion that certain seekers after pity employ their misery to hurt, and thus to feel their power over others is predicated on Kant's analysis of pity. They feel superior to the pitiers because they exercise their power or control over them by simply being pitied. » (Cartwright, 85, 86) Nous avons également mentionné au cinquième chapitre que la pitié pour autrui n'est bien souvent qu'une pitié déguisée pour soi-même plus précisément en donnant Jeanne en exemple.

Le Condottiere aux armées

L'expérience d'Hadrien au tribunal de Rome est suivie par celle de l'armée, le Condottiere-guerrier part en conquêtes. Conquête de l'autre et par ricochet conquête de soi. Le Condottiere est en effet « [u]n sujet qui part en combat contre ce qui le divise, l'affaiblit et l'amoindrit, un soldat guerroyant contre l'aliénation et ses perversions. » (Onfray 1, 31) Grâce au côtoiement d'autrui, Hadrien s'interroge davantage sur les différentes cultures et sur la pertinence d'attaquer et de régner sur d'autres régions. Nous pouvons percevoir chez Hadrien une ouverture plus grande vers autrui, mais une ouverture qui ne niera pas son soi car ce ne sont que les êtres solides qui

bénéficient à bon escient des connaissances d'autrui ou de la collectivité, les autres en sont surchargés. « Chez les personnalités supérieures, nous dit Ochanine, une plénitude affective, débordant, semble s'épanouir sur les êtres ou même les choses de l'ambiance [...]. Cette sensibilité sympathique raffinée, secondée par un puissant effort de compréhension ou par un mouvement d'amour leur permet de pénétrer jusque dans les émotions et les manières d'être les plus subtiles de l'entourage. » (Ochanine, 90) Le questionnement d'Hadrien ne se limitera cependant pas aux autres peuples, mais inclura les décisions prises dans sa propre armée. Il regarde déjà, en se dédoublant, comme un spectateur impartial, l'autre côté de la médaille. Il voit aussi des rivalités intestines parmi les siens. Et il sait trop bien que pour palier ces injustices, ces conquêtes inutiles, il lui faut obtenir le pouvoir et l'arracher de force si besoin est, ce qui n'exclut pas d'avoir recours aux dessous machiavéliques du futur Prince en cas d'absolue nécessité. Par exemple, à la mort de l'empereur Nerva, Hadrien se précipite chez Trajan afin d'être le premier à lui annoncer la nouvelle, tactique pour mériter son estime et se rapprocher du pouvoir. Il y parvient mais non sans difficulté car son beau-frère, Servianus, voulant le devancer auprès de Trajan, le fait attaquer par ses serviteurs. Hadrien se défend, fait avouer au serviteur le complot et arrive le premier aux côtés de Trajan. Mais nous verrons par la suite que la mémoire hadrienne n'oubliera pas l'instigateur de ce petit incident.

Hadrien obtient donc le privilège de servir auprès de l'empereur. Il reste toutefois fort sceptique vis-à-vis ses propres capacités à lui plaire. « Je lui inspirais fort peu de confiance. [...] [M]es dettes le scandalisaient [...]. D'autres traits en moi

l'inquiétaient : [...] un jeune lieutenant trop frotté de littérature. » (OR, 324, 325) Les inquiétudes d'Hadrien sont intéressées. Il veut être désigné successeur par l'empereur. En effet, la succession dans le régime de Rome ne se basait pas sur l'hérédité mais sur l'adoption. L'empereur se choisissait un fils parmi les candidats possibles. « Ce n'est point par le sang, nous dit Hadrien, que s'établit d'ailleurs la véritable continuité humaine [...]. Par bonheur, pour autant que notre État ait su se former une règle de succession impériale, l'adoption est cette règle : je reconnais là la sagesse de Rome. » (OR, 483, 484) Mais les agissements d'Hadrien ne font que contribuer à diminuer considérablement ses chances d'avancement. « Un beau visage me conquiert, explique Hadrien. Je m'attachai passionnément à un jeune homme que l'empereur aussi avait remarqué. L'aventure était dangereuse, et goûtée comme telle. Un certain Gallus, secrétaire de Trajan, qui depuis longtemps se faisait un devoir de lui détailler mes dettes, nous dénonça à l'empereur. [...] [C]e fut un mauvais moment à passer. » (OR, 325) Toutefois, les amis d'Hadrien intercèdent pour lui et le tout rentre doucement dans l'ordre, mais non sans qu'un autre nom - Gallus - ne vienne s'ajouter à la liste noire du futur empereur. Notons qu'Hadrien prête une grande attention à tout ce qui se passe autour de lui car bien que se hisser au pouvoir soit une chose difficile, le conserver en est une autre d'un calibre différent d'où un certain nettoyage des lieux n'est pas exclu.

Le nouvel empereur Trajan a soif de conquêtes. Il désire annexer d'autres régions à l'Empire romain. Hadrien, qui n'aime guère les conflits, se doit tout de même de le suivre sur le chemin de la guerre. En fait, il suit plutôt sa propre idée de conquête du pouvoir et il veut mettre les meilleures chances de son côté. Les fonctions du jeune

lieutenant ne l'obligent cependant pas à demeurer continuellement aux côtés de Trajan, ce qui lui donne, en revanche, l'avantage de mieux percevoir la situation en gardant la distance nécessaire entre soi et autrui.

Presque à mon insu, hiver par hiver, campement par campement, bataille par bataille, je sentais grandir en moi des objections à la politique de l'empereur [...]. Placé plus ou moins à l'écart, au cinquième rang, ou au dixième, je connaissais d'autant mieux mes troupes; je partageais davantage leur vie. Je possédais encore une certaine liberté d'action, ou plutôt un certain détachement envers l'action elle-même, qu'il est difficile de se permettre une fois arrivé au pouvoir. (OR, 326)

Hadrien se sert aussi de cette liberté d'action pour exécuter toutes sortes de prouesses parfois inutiles et souvent dangereuses. « Mais cette période d'héroïques folies m'a appris à distinguer entre les divers aspects du courage. Celui qu'il me plairait de posséder toujours serait glacé, indifférent, pur de toute excitation physique, impassible comme l'équanimité d'un dieu. » (OR, 327) C'est aussi pendant ce séjour à l'armée qu'il se rend compte que plusieurs personnages règnent en lui, notamment « l'officier méticuleux, l'amant, le jeune lieutenant hautain, l'homme d'État futur, l'ignoble complaisant, le beau parleur frivole, un directeur de troupe, un metteur en scène. » (OR, 328) Il s'agit pour Hadrien de bien équilibrer et surtout de bien contrôler tous ces personnages, de leur donner le droit de parole, ou de les faire taire. Chaque vie est un récit¹⁴² et les jeux de rôles à l'intérieur de celle-ci ne peuvent que l'enrichir car ils permettent une meilleure ouverture à autrui. C'est en essence la position de Mead, dont nous avons parlé au deuxième chapitre, à savoir que ces prises de rôles permettent aux individus de faire

l'expérience de circonstances étrangères aux leurs, de mieux comprendre les autres en oubliant leur *ego* ou en le mettant entre parenthèses.

L'empereur s'aperçoit ainsi, à l'instar de Zénon, qu'il est Un et que des multitudes sont en lui « *Unus ego et multi in me.* » (OR, 699) Et s'il est vrai que des multitudes logent en son intérieur, il est tout à fait plausible qu'il puisse se projeter en autrui et s'y sentir parfois comme chez lui. Ces multitudes¹⁴³, il avait appris à les découvrir lors des exercices de rhétorique dont nous avons parlé plus haut. Il s'identifiait à Xerxès et Thémistocle, Octave et Marc-Antoine et Protée. « Ils [lui] apprirent à entrer tour à tour dans la pensée de chaque homme, à comprendre que chacun se décide, vit et meurt selon ses propres lois » (OR, 311); selon en fait les lois auxquelles chacun a voulu croire ou qu'il a été forcé d'adopter, peut-être sans s'en rendre consciemment compte. On voit déjà pointer une certaine forme d'inconscient à l'oeuvre dans la hiérarchie État-peuple¹⁴⁴. Un inconscient, précisons-le, dont le contenu n'est pas nécessairement à proscrire. Ce qui est à proscrire c'est l'absence de dialectique entre le moi et l'inconscient. En effet, si la dialectique est absente, il est impossible de savoir si son contenu est ou non acceptable, et si l'inconscient dirige unilatéralement le moi.

L'apothéose du Prince

Le courage, la détermination et la patience d'Hadrien portent finalement fruit et, un soir, l'empereur Trajan lui remet une bague, signe de la succession tant convoitée. « [I]l passa à mon doigt, nous dit Hadrien, l'anneau de diamants qu'il tenait de Nerva, et qui était demeuré plus ou moins le gage de la succession au pouvoir. Cette

nuit-là, je m'endormis content. » (OR, 329) Cette bague et ce contentement placent déjà Hadrien en position de commande. En effet, il reçoit de Trajan une large somme à distribuer au peuple, ce qui va contribuer à augmenter sa popularité. Il se voit également confier, par Plotine, le soin de rédiger les discours de l'empereur car elle apprécie sa plume et son goût littéraire. Mais les rédiger ne suffit pas, Hadrien s'exerce lui-même à les prononcer. Il transfère ainsi ou projette sa personnalité dans celle de l'empereur. Qui plus est, à la demande d'un Trajan souffrant, il les prononce lui-même à sa place. « Ma versatilité m'était nécessaire; j'étais multiple par calcul, ondoyant par jeu. Je marchais sur la corde raide. Ce n'était pas seulement d'un acteur, mais d'un acrobate, qu'il m'aurait fallu les leçons. » (OR, 332) Cet acrobate nous renvoie à l'histoire de Sappho qui, dans la version yourcenarienne, est l'acrobate si habile, qu'elle ne peut parvenir à mettre fin à ses jours. Elle est sauvée par son art. « [L]orsque Sappho tente de se suicider et n'y parvient pas, tombe dans le filet en toute sécurité, le mythe de nouveau prend le dessus, le mythe de l'art, le mythe de l'artiste sauvé par l'exercice de sa profession d'artiste ». (RO, 151) Nous verrons plus tard que la profession d'empereur sauvera Hadrien du suicide.

Les séjours d'Hadrien à Rome, tout comme ceux de Trajan, sont remarquables par leur brièveté. Le désir de conquêtes et d'affiliation d'autres provinces pousse l'empereur souffrant hors de la cité. C'est toutefois à Antioche que les choses se corsent. Trajan veut traverser l'Euphrate et s'assurer, en déclarant la guerre, un accès direct aux Indes. Hadrien s'y oppose, mais il ne parvient pas à influencer l'empereur. D'autres soldats sont ses conseillers et ils passent outre les avis d'Hadrien; ce qui n'est

pas pour faire disparaître ses inquiétudes au sujet de la certitude de sa succession et il est bien obligé de se rendre compte que « le diamant de Nerva ne jet[te] plus aucun feu. »

(OR, 349) Toutefois, il lui reste le support de Plotine, cette femme et alliée incomparables.

Il y avait près de vingt ans, nous raconte Hadrien, que je connaissais l'impératrice. [...] Elle m'avait soutenu [...]. Je pris l'habitude de cette figure en vêtements blancs [...]. Nous étions d'accord presque sur tout. [...] Sous les lourdes tresses qu'exigeait la mode, ce front lisse était celui d'un juge. [...] L'amitié était un choix où elle s'engageait tout entière [...]. Notre entente se passa d'aveux, d'explications, ou de réticences : les faits eux-mêmes suffisaient. Elle les observait mieux que moi.
(OR, 349, 350)

Mais que pouvait-elle faire pour convaincre un Trajan de plus en plus souffrant de laisser Hadrien lui succéder? Peut-être bien lui forcer la main ou encore dicter à sa place le nom du successeur.

Selon les dires d'Hadrien, « c'est avoir tort que d'avoir raison trop tôt. »

(OR, 351) Peut-être bien dans les faits, mais il n'en demeure pas moins que le futur empereur ne s'était pas trompé en affichant sa réticence contre l'invasion des Parthes. En effet, Trajan doit revenir sur ses pas après que son armée ait subi plusieurs pertes. De plus, ses propres forces s'amointrissent dangereusement. Hadrien, qui se rend à son chevet, croit pouvoir obtenir la passation des pouvoirs. Mais c'est peine perdue. L'empereur a des projets de nouvelles conquêtes et ne perçoit pas sa fin approcher. Comme la suite impériale se doit de regagner Rome, Trajan confie à Hadrien la direction des troupes. Mais ce n'est pas encore la certitude de la succession. Et la plupart de ses

adversaires ne demandent pas mieux que de l'éliminer. C'est pourquoi, nous dit Hadrien, « je chargeai pour la première fois mon médecin de me marquer à l'encre rouge, sur la poitrine, la place du coeur : si le pire arrivait, je ne tenais pas à tomber vivant entre les mains de Lusius Quiétus. » (OR, 353)

Mais les événements se précipitent. Dix jours plus tard, Hadrien reçoit, en pleine nuit, deux missives. L'une lui annonce que Trajan est mourant et l'autre, de Plotine, lui apprend sa mort. Finalement, une troisième missive le désigne empereur. « Son testament, nous dit Hadrien, qui me désignait comme héritier, venait d'être envoyé à Rome en mains sûres. Tout ce qui depuis dix ans avait été fiévreusement rêvé, combiné, discuté ou tu, se réduisait à un message de deux lignes, tracé en grec d'une main ferme par une petite écriture de femme. » (OR, 356) Plus tard, les ennemis d'Hadrien vont s'opposer à ce transfert de pouvoir alléguant que Plotine avait intercédé pour Hadrien et avait même dicté à Trajan son propre testament. Ces allégations ne troubleront pas outre mesure le nouvel empereur : « il faut bien avouer que la fin, ici, m'importait plus que les moyens : l'essentiel est que l'homme arrivé au pouvoir ait prouvé par la suite qu'il méritait de l'exercer. » (OR, 357) Et c'est bien ce qu'entend faire Hadrien dont l'accession au trône va désormais lui donner le pouvoir et l'occasion de mettre ses vues sur l'humanité à exécution. « Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. » (OR, 353) Hadrien a attendu plusieurs années avant d'atteindre son but, avant de parachever sa sculpture. Il peut donc maintenant penser davantage à autrui. « Ma propre vie, écrit-il à Marc-Aurèle, ne me préoccupait plus : je pouvais de nouveau penser au reste des hommes. » (OR, 358)

*Des mains pour toucher l'univers*¹⁴⁵

« Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence. La première étape est franchie, qui, par les soins du sculpteur, l'a menée du bloc à la forme humaine » (EM, 312) nous dit Marguerite Yourcenar dans *Le Temps, ce grand sculpteur*. C'est en fait ce qui se produit chez Hadrien. Le parachèvement de sa sculpture lui permet de donner plus d'ampleur au phénomène sympathique. Nous avons déjà vu, au chapitre deuxième, que la sympathie est tout d'abord un connecteur qui permet le partage des émotions entre les individus. Elle est aussi un sentiment dans la mesure où elle désigne la compassion et la pitié. En outre, ce connecteur met en branle chez le sympathisant le processus de convenance ou de déconvenance des actions du sympathisé. C'est avec l'aide du spectateur impartial, cette sorte de dédoublement de soi où chacun juge des actions comme la personne raisonnable en droit, que le sympathisant approuve ou désapprouve les comportements du sympathisé. S'il ne les approuve pas, voire les désapprouve fortement, l'émotion ressentie pourra même dégénérer en colère, en haine ou en ressentiment. Par exemple, dans la contagion affective, la colère des uns peut se transmettre à d'autres. Il est donc important de se rappeler que parfois la sympathie, ou l'une de ses formes, la contagion, n'engendre pas seulement des sentiments à caractère positif. Et nous allons constater que les actions du nouvel empereur ne seront pas toujours bienveillantes¹⁴⁶.

Au début de son règne, Hadrien, qui est sur le point de rentrer à Rome, apprend que ses ennemis y trament toutes sortes de complots. Il décide donc, comme tout bon prince, de mettre en branle ses dessous machiavéliques et de faire un nettoyage de

l'empire, c'est-à-dire se débarrasser de quelques-uns de ceux qui lui ont nui pendant son accession au pouvoir et qui souhaiteraient le voir mort. « [E]n s'emparant d'une province, le nouvel occupant [devra] faire le compte de toutes les violences nécessaires, les exercer ensuite toutes d'un coup pour n'avoir pas à les répéter chaque jour. [...] Le mal doit se faire tout d'une fois : comme on a moins de temps pour y goûter, il offensera moins; le bien doit se faire petit à petit, afin qu'on le savoure mieux. » (Machiavel 1, 48)

Ses ordres sont toutefois outrepassés et Attianus élimine tous les ennemis déclarés de l'empereur. Hadrien, en apprenant cette nouvelle, est foudroyé. Non pas parce qu'il se sent mal à l'aise de conduire son royaume sans ces canailles, mais bien parce que ces actes brutaux vont nuire, pense-t-il, à sa popularité surtout en début de règne. Il s'assure donc de régler l'incident du nettoyage en le faisant passer sur le dos d'Attianus, qui avait, semble-t-il, décidé d'agir de son propre gré sans le consentement de l'empereur. Mais, à la surprise d'Hadrien, cet incident n'empiète pas sur sa popularité, au contraire,

« Attianus avait vu juste : l'or vierge du respect serait trop mou sans un certain alliage de crainte. Il en fut de l'assassinat des quatre consulaires comme de l'histoire du testament forgé : les esprits honnêtes, les coeurs vertueux se refusèrent à me croire impliqué; les cyniques supposaient le pire, mais m'en admiraient d'autant plus. » (OR, 365) Le terrain étant dégagé, Hadrien se met résolument à améliorer la situation des citoyens¹⁴⁷.

Humanitas, Felicitas, Libertas seront ses devises. Il veut modifier le rôle de l'empereur et se rapprocher des gens. Il décide de refuser les titres d'usage et ne permet pas que l'on fasse des héritages à l'État ou à lui-même avant de s'assurer de l'inexistence des héritiers en ligne directe. Il entend changer les lois même si, nous dit Machiavel, « il n'est

d'affaire plus difficile, plus dangereuse à manier, plus incertaine de son succès qu'entreprendre d'introduire de nouvelles institutions; car le novateur a pour ennemis tous ceux que l'ordre ancien favorisait et ne trouve que de tièdes défenseurs chez ceux que favoriserait l'ordre nouveau. » (Machiavel 1, 29, 30) Hadrien diminue l'esclavage. Il veut aussi rendre les femmes plus libres dans la société romaine car, de toute façon, il a « rarement vu d'intérieur de maison¹⁴⁸ où les femmes ne régnaient pas ». (OR, 376) Il veut aussi que la femme ait le droit de refuser un mariage qui ne lui convient pas. Il prend également le temps de visiter sa famille et sa femme avec qui il ne fait pas très bon ménage. Et il revoit Lucius, ce beau jeune homme, pour qui il fait parfois des folies.

L'empereur Hadrien, dans le récit de ses actions à Marc-Aurèle - en début de terme impérial - n'utilise pas uniquement le je, mais aussi le nous de ses compatriotes, de ceux qui n'avaient pas suffisamment amélioré la situation de l'empire et de ceux qui se devaient maintenant d'y contribuer. Par exemple, nous dit-il, « [n]ous recrutons nos soldats à un âge trop tendre », et « [n]ous sommes des fonctionnaires de l'État, nous ne sommes pas des Césars. » (OR, 379) Ici, le je hadrianique est celui qui améliore l'empire et le nous dont le je n'est qu'une infime partie qui n'attendait que sa chance pour émerger, sont ceux qui ont laissé l'empire se détériorer. Le je est puissant, il est parvenu à devenir le soi. Sa puissance se dégage, entre autres, de deux positions verticales occupées tour à tour par Hadrien. Par exemple, en début de règne, Hadrien se retrouve dans une mine où il se défend avec succès contre un agresseur; et, beaucoup plus tard, au faite de sa gloire, il se tient dans le Panthéon, temple dédié aux dieux, où, en son centre, il a la double impression de la puissance céleste et celle de se retrouver au tréfonds d'un

puits. « La coupole, construite d'une lave dure et légère qui semblait participer encore au mouvement ascendant des flammes, communiquait avec le ciel par un grand trou alternativement noir et bleu. [...] Debout au fond de ce puits de jour [...] dans cette claire pénombre qui sied aux apparitions divines, [j'apercevais] le visage rêveur du jeune Grec en qui j'avais incarné ma fortune. » (OR, 416, 417)

Ces deux endroits ont des significations symboliques importantes selon Christine Maillard qui commente un texte de E.T.A. Hoffmann, *Les mines de Falum*.

Les tréfonds de la mine et les confins du ciel sont associés, ils sont le reflet l'un de l'autre [...]. [C]'est par un travail laborieux et patient sur les matériaux bruts, la 'terre noire' de l'inconscient, que s'ouvrent les cieux spirituels de la découverte du sens [...]. La noblesse du travail dans la mine, sa valeur supérieure, réside en ce deuxième sens ésotérique qui est le sien, et qui ne se dévoile qu'à ceux qui se donnent la peine d'entreprendre le dur labeur.
(Maillard, 82)

Ce point de vue de Maillard nous renvoie à celui de Jung en ce qui a trait à la difficulté de parvenir à l'individuation, car pour y arriver, nous le savons déjà, il n'y a pas de « recette facile : il s'agit d'une évolution fort délicate qui s'affirme être un destin : les épines y abondent; en particulier les faiblesses, les complaisances que l'on a à l'égard de soi-même ». (Jung, 115) L'endroit le plus bas, les tréfonds d'une mine, et celui qui est perçu comme étant le plus haut, les confins du ciel, sont ici les métaphores du travail sur l'inconscient, celui qui ouvre la voie sur le sens de l'existence, existence qui n'est jamais tout à fait complète sans l'ouverture à autrui.

Et très rapidement, Rome devient - comme Athènes - trop petite. Hadrien, fort de sa puissance et de sa confiance presque illimitée en lui-même, veut étendre ses

vues à l'humanité. Il repart en voyages. Il aime « ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse donnée à tous les préjugés. » (OR, 381) Il continue ainsi de façonner sa sculpture par ce frottement à toutes les cultures. Mais ce qui l'intéresse davantage c'est l'établissement de ses idées car « [p]our la première fois, le voyageur était en même temps le maître, pleinement libre de voir, de réformer, de créer. » (OR, 382) Le je d'Hadrien demeure très solide dans cet échange avec autrui. En effet, le désir d'imposer ses vues est, selon nous, prépondérant sur son désir de se gaver des points de vue d'autres cultures et d'autres pays. Il a peiné pour devenir empereur, il est Prince et possède maintenant des prérogatives qu'il va utiliser à bon escient. « Mon procédé, nous dit Hadrien, se basait sur une série d'observations faites de longue date sur moi-même : toute explication lucide m'a toujours convaincu, toute politesse m'a conquis, tout bonheur m'a presque toujours rendu sage. » (OR, 373) Il est là pour servir mais aussi pour se servir en servant les autres. Considérons des exemples où la force du je émerge de toute la personne d'Hadrien : « je forçai la paix », « je refusais, ici comme partout, de m'assujettir à un système », « je rompis avec ces routines », « [j]'avais refusé tous les titres », « [j]e fis enlever tout cela¹⁴⁹ ». Le refus des titres n'est pas l'effet de la plus grande humilité mais plutôt d'un désir de les mériter. « Ceux qui virent de la modestie dans ces refus se trompèrent autant que ceux qui m'en reprochaient l'orgueil. Mon calcul portait moins sur l'effet produit chez autrui que sur les avantages pour moi-même. Je voulais que mon prestige fût personnel, collé à la peau, immédiatement mesurable en termes d'agilité mentale, de force, ou d'actes accomplis. » (OR, 366) Ce qui ne veut pas dire que l'empereur se ferme à autrui, au contraire il reconnaît son apport notamment

dans l'armée où « toutes les races apportent [...] leurs vertus et leurs armes particulières, leur génie de fantassins, de cavaliers, ou d'archers. » (OR, 379) En fait, l'empereur veut embellir Rome et toute la terre, il veut laisser sa marque, construire des ponts, rénover des villes, ériger des statues. Mais il veut aussi qu'autrui¹⁵⁰ en bénéficie. « Je me sentais responsable, écrit-il, de la beauté du monde. » (OR, 390) Il se sent aussi responsable d'établir et de maintenir la justice. La justice est une vertu selon Adam Smith. Elle est possible grâce au connecteur de la sympathie sur lequel véhicule les émotions et grâce surtout au spectateur impartial qui établit de par la pratique, les normes de la personne raisonnable en droit.

Il y a, nous dit Smith, [...] une vertu dont les règles générales déterminent avec la plus grande exactitude les actions extérieures qu'elle exige. Cette vertu est la justice. Les règles de justice sont précises au plus haut degré et n'admettent aucune exception ou modification, sinon celles qui peuvent être établies aussi précisément que ces règles elles-mêmes et qui, généralement, découlent des mêmes principes. (Smith, 244)

Hadrien croyait également aux bienfaits de la justice qui, alliée à la force et aux muses, formeraient la cité idéale.

[L]a Force, la Justice, les Muses. La Force [est] à la base, rigueur sans laquelle il n'est pas de beauté, fermeté sans laquelle il n'est pas de justice. La Justice [est] l'équilibre des parties, l'ensemble des proportions harmonieuses que ne doit compromettre aucun excès. Force et Justice ne [sont] qu'un instrument bien accordé entre les mains des Muses. Toute misère, toute brutalité [sont] à interdire comme autant d'insultes au beau corps de l'humanité. Toute iniquité [est] une fausse note à éviter dans l'harmonie des sphères. (OR, 391)

Les Muses et leur pouvoir créateur pourraient ainsi contribuer de différentes manières à la formation de la cité grâce aux neuf talents de ces déesses. Par exemple, Uranie et l'astronomie, Calliope et l'éloquence, Polymnie et la poésie lyrique, Thalie et la comédie, Érato et l'élégie, Terpsichore et la danse, Euterpe et la musique, Melpomène et la tragédie. Hadrien veut ainsi s'assurer que talents et beauté soient l'apanage des meilleures cités. Et ce n'est pas seulement la Rome idéale qui est visée par l'empereur, mais des cités idéales, un monde refait à son image.

Dieu s'est fait homme

Vouloir améliorer le monde, stabiliser la terre, est une tâche immense à laquelle peu d'êtres sont candidats. C'est aussi une tâche dangereuse qui peut aveugler la personne qui l'accomplit. Mais Hadrien, tout comme le Condottiere, « malgré l'évidente puissance du tragique : [...] n'ignore pas la formidable exigence de la Nécessité, les pressions immenses du Destin sur les individualités. Toutefois, il connaît également l'existence d'une latitude, la possibilité d'un espace d'infléchissement dans lequel il tâchera d'inscrire son vouloir et ses efforts. » (Onfray 1, 32, 33) Mais, pour un temps, cette pression semble dépasser l'empereur. Nous avons en effet l'impression que la sympathie d'Hadrien déployée envers les citoyens, sa bienveillance, son effort pour instaurer une meilleure existence pour chaque individu, le propulsent au sommet du cosmos. Par exemple, durant son voyage en Orient, il se rapproche tant et si bien du divin qu'il commence à « se sentir dieu. » (OR, 399) Bérangère Deprez croit qu'Hadrien

est dieu par le respect superstitieux qui l'entoure, dieu par le hasard qui fait tomber la pluie à Carthage le jour précis de son arrivée dans la ville, après une sécheresse de cinq ans, dieu par la foi qui fait retrouver la vue, sous ses mains, à une femme venue à pied de province. Mais il est aussi un dieu construit, par l'entraînement physique et militaire, par la formation et l'érudition, la patience [et] la discipline. (Deprez 2, 180)

Mais il sent dieu tout simplement parce qu'il est homme. « À quarante-quatre ans, confie-t-il à Marc-Aurèle, je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, éternel. » (OR, 399) Ce je se pare donc de la divinité mais il s'empresse d'inclure d'autres personnes dans son énoncé. « Si j'ai l'audace de le prétendre, c'est que ce sentiment me paraît à peine extraordinaire et nullement unique. D'autres que moi l'ont eu, ou l'auront dans l'avenir. » (OR, 399) Ce renvoi à l'autre, ne rejoint peut-être pas ici tout à fait l'universel mais il fait certes référence aux *happy few* stendhaliens, diluant ainsi le sentiment d'orgueil ou l'estime de soi trop forte que l'interprétation de ce passage pourrait laisser entrevoir.

Le voyage de l'empereur en Orient lui donne également l'occasion de s'unir au cosmos. Nous nous rappellerons que son grand-père aimait les astres : « Les astres étaient pour lui des points enflammés, des objets comme les pierres et les lents insectes dont il tirait également des présages. [...] Le monde [pour lui] était [...] d'un seul bloc; une main confirmait les astres ». (OR, 307, 308) Il avait sans aucun doute éveillé cet intérêt chez son petit-fils. La nuit syrienne d'Hadrien nous le prouve :

Couché sur le dos, écrit Hadrien, les yeux bien ouverts, abandonnant pour quelques heures tout souci humain, je me suis livré du soir à l'aube à ce monde de flamme et de cristal. Ce fut le plus beau de mes voyages. [...] J'ai

essayé de m'unir au divin sous bien des formes; j'ai connu plus d'une extase¹⁵¹; il en est d'atroces; et d'autres d'une bouleversante douceur. Celle de la nuit syrienne fut étrangement lucide. (OR 402, 403)

Ce monde de flamme et de cristal fait songer à l'oeuvre au rouge que Zénon réalisera en s'enlevant la vie dans sa prison de Bruges.

La beauté qui séduit

C'est également au cours de ses voyages en Orient qu'Hadrien rencontre, à l'instar d'Alexis, la beauté. Évidemment, l'empereur ne se demande pas s'il peut se laisser aller ou non à ses tendances, ou si c'est une faute ou non. En effet, les préférences voluptueuses de l'individu, à cette époque, allaient soit aux hommes, soit aux femmes ou encore alternativement aux deux selon les circonstances. Le ghetto infligé à ceux dont la préférence sexuelle n'adhère pas à la collectivité s'est formé beaucoup plus tard. C'est de cette façon qu'Hadrien décrit cette beauté :

Antinoüs était grec. [...] Sa présence était extraordinairement silencieuse : il m'a suivi comme un animal ou comme un génie familier. [...] Ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie. [...] Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, et la confiance. [...] Je m'émerveillais de cette dure douceur; de ce dévouement sombre qui engageait tout l'être. [...] Une heure de soleil le faisait passer de la couleur du jasmin à celle du miel. (OR, 405, 406)

Remarquons qu'Hadrien compare cette beauté à des animaux envers qui nous pourrions démontrer de la tendresse. Il le traite aussi en enfant comme un père s'inquiétant outre mesure pour sa progéniture. Hadrien connaît les joies du bonheur, il amène son beau

jeune homme partout. Il se sent aimé, adulé même. Ces années représentent pour l'empereur le comble des délices et ce bonheur l'incite à l'action. « Plus sincère que la plupart des hommes, j'avoue sans ambages les causes secrètes de cette félicité : ce calme si propice aux travaux et aux disciplines de l'esprit me semble l'un des plus beaux effets de l'amour. » (OR, 413) L'empereur se remet à rénover des villes, à construire des temples à Rome, à Athènes. La sculpture abstraite de soi n'est pas suffisante, il sculpte dans le marbre ses idées, sa présence.

Construire, c'est collaborer avec la terre : c'est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais; c'est contribuer aussi à ce lent changement qui est la vie des villes. Que de soins pour trouver l'emplacement exact d'un pont ou d'une fontaine, pour donner à une route de montagne cette courbe la plus économique qui est en même temps la plus pure... (OR, 384)

Mais l'érection de temples à Rome notamment celui de Vénus et de Rome et le Panthéon, qu'il dédie à tous les dieux, devient pour lui « une de ces heures où tout converge. » (OR, 417) Et lors des fêtes de l'Olympéion à Athènes, où il reçoit les titres de « Évergète, Olympien, Épiphane, Maître de tout » (OR, 422), il se sent soudainement arrivé à un sommet si effilé que la seule voie possible est la descente ou la détérioration. « Ce fut alors, nous dit-il, qu'une mélancolie d'un instant me serra le coeur : je songeai que les mots d'achèvement, de perfection, contiennent en eux le mot de la fin : peut-être n'avais-je fait qu'offrir une proie de plus au Temps dévorateur. » (OR, 422, 423) La perfection pointe aussi vers sa liaison avec Antinoüs. Le jeune enfant se transforme en jeune adulte. Et les moments exclusifs d'extase pourraient devenir avec l'habitude des routines qu'il convient dès à présent de stimuler par la présence d'autres personnes dans les jeux

amoureux. Cette décision d'un empereur puissant et qui, sans l'admettre, veut que son moi soit adulé sans réserve, va lui faire perdre ce à quoi il ne s'aperçoit pas encore qu'il tient autant. Le jeune homme est incidemment scandalisé par ce partage et par la proximité d'autres jeunes mâles près d'Hadrien. Il se croit vieillir, peut-être bien moins aimé, et il ne peut supporter cette déchéance. Carr mentionne dans son analyse sur le suicide que « [e]very form of love is destroyed by the everyday world. Ordinary life forces itself between the lovers and dilutes the substance of their love. As no love can survive the struggle with life, there is only one possibility of preserving it entire and whole - that is the death of the lovers. » (Carr, 96) Antinoüs décide alors de s'enlever la vie en se noyant dans le Nil. Il s'offre en sacrifice afin qu'Hadrien puisse en bénéficier comme dans les rites auxquels il avait été initié en compagnie de l'empereur¹⁵².

La découverte du corps d'Antinoüs atterre Hadrien. Le dieu intouchable est fouetté dans les confins de son être, la statue se renverse de son socle. « Le Zeus Olympien, le Maître de tout, le Sauveur du monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque. » (OR, 440) L'empereur se croit même coupable, peut-être a-t-il provoqué cette mort par ses actions, peut-être n'a-t-il pas suffisamment aimé cette beauté? « Un être insulté me jetait à la face cette preuve de dévouement; un enfant inquiet de tout perdre avait trouvé ce moyen de m'attacher à jamais à lui. » (OR, 443) Il est toutefois possible que le destin d'Antinoüs eût été scellé d'avance et qu'aucune intervention de la part d'Hadrien n'y aurait changé quoi que ce soit. En outre, l'empereur s'était peut-être rendu compte, inconsciemment, de la fatalité toute proche, de l'épée de Damoclès suspendue sur la tête d'Antinoüs et ses actions pour

se détacher doucement de lui n'auraient été qu'une tactique pour amortir le choc. Quoi qu'il en soit, Hadrien se déculpabilise en érigeant des statues du bien-aimé dans tous les endroits possibles. C'est un « exemple, nous dit Marguerite Yourcenar, unique dans l'Antiquité, de survivance et de multiplication dans la pierre d'un visage qui ne fut ni celui d'un homme d'État ni celui d'un philosophe, mais simplement qui fut aimé. » (OR, 532) La sculpture des statues de ce jeune dieu accapare l'énergie et le temps d'Hadrien. Il faut ainsi trouver des sculpteurs de talent et leur donner des consignes précises pour que le séjour éternel d'Antinoüs dans le monde des vivants en émerveille d'autant plus ces derniers. « Que de discussions pour maintenir la ligne épaisse d'un sourcil, la rondeur un peu tuméfiée d'une lèvre... » (OR, 389) Hadrien semble nous exprimer, par son geste multiplicateur, que c'est ce marbre sculpté d'autrui, cette beauté ondoyante qu'il aima, mais il veut peut-être bien davantage nous livrer l'image sous-jacente de celui qui naguère l'aimât, renforçant ainsi son propre prestige. « J'ai imposé au monde cette image : il existe aujourd'hui plus de portraits de cet enfant que de n'importe quel homme illustre, de n'importe quelle reine. J'eus d'abord à coeur de faire enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change; l'art devint ensuite une sorte d'opération magique capable d'évoquer un visage perdu. » (OR, 389) C'est ainsi que le visage d'Antinoüs est modelé dans la pierre, entre autres, en Égypte où l'empereur lui dédie une ville construite sur le modèle grec, à Rome sur les bords du Tibre et dans la Villa Hadriana. Ce héros silencieux dont la beauté avait ébloui Hadrien, continuera de faire songer les jeunes hommes et son « culte serait à jamais mêlé au va-et-

vient sur la place publique, où son nom reviendrait dans les causeries du soir, où les jeunes hommes se jetteraient des couronnes à l'heure des banquets. » (OR, 442)

La discipline qui raffermirait

Un empereur n'a pas la possibilité de rester atterré indéfiniment sur son propre sort ou sur celui de l'aimé. Il se doit de servir autrui, il se doit aussi de continuer son oeuvre de paix. C'est ainsi que l'oeuvre sympathique d'Hadrien pour ses concitoyens va lui donner les raisons et les forces nécessaires pour raffermir sa propre discipline. Non seulement la sculpture de soi favorise l'élan vers autrui mais cet élan revient vers Hadrien, déployant son énergie et lui redonnant toute la vigueur nécessaire pour continuer et achever l'oeuvre commencée. L'empereur met donc la main à la pâte. Par exemple, en Orient : réformes agraires, donations de terres, réductions d'impôt, et « le maintien et le développement d'une classe moyenne sérieuse et savante. » (OR, 453) En Grèce, Hadrien croit qu'il faut absolument protéger, pour les générations futures, les livres savants et les idées qui y sont incluses. Il lit énormément et corrige ses oeuvres pour la postérité. Il incite « Phlégon à composer, sous le nom d'*Olympiades*, une série de chroniques qui continueraient les *Helléniques* de Xénophon et finiraient à [son] règne. » (OR, 453) Et du point de vue juridique, il révisé la constitution d'Athènes et rédige l'Édit perpétuel à Rome. « En codifiant l'Édit, nous dit Rémy Poignault, le prince donne au droit une fixité accrue, mais surtout il augmente l'importance du souverain dans ce domaine. Les *Mémoires d'Hadrien* estompent ce transfert de pouvoir de l'administrateur individuel, le préteur, à l'autorité centrale, pour ne retenir que le souci d'améliorer

l'exercice de la justice. » (Poignault 9, 336) Il construit également dans la capitale « un *Hôpital de l'âme*, [...] l'Odéon, bibliothèque modèle, pourvue de salles de cours et de conférences, [...] un centre de culture grecque. » (OR, 462) Viennent aussi l'agrandissement de sa mausolée et la construction de sa Villa, à Tibur, près de Rome, où il symbolise le monde des Grecs et des Romains.

Mais il y a encore une ombre à ce tableau magnifique d'accomplissements, Israël ne veut ni de Rome ni de la Grèce. Hadrien croyait possible de faire participer les Juifs à la culture helléniste et romaine. Il doit toutefois se rendre compte du contraire. « Aucun peuple, sauf Israël, n'a l'arrogance d'enfermer la vérité tout entière dans les limites étroites d'une seule conception divine, insultant ainsi à la multiplicité du Dieu qui contient tout; aucun autre dieu n'a inspiré à ses adorateurs le mépris et la haine de ceux qui prient à différents autels. » (OR, 468) La guerre en Palestine a été une guerre d'usure, Rome a su imposer ses tactiques et sa force, mais au fond, Hadrien a perdu la bataille car il n'a pas pu ni su faire bénéficier la Judée des connaissances d'autres pays. « Je n'avais pas su, nous confie Hadrien, trouver les paroles qui eussent prévenu, ou du moins retardé, cet accès de fureur du peuple; je n'avais pas su être à temps assez souple ou assez ferme. » (OR, 472)

Et c'est presque sur ces entrefaites qu'Hadrien va connaître les premiers signes inquiétants de son hydropisie du coeur. Tout d'abord, un saignement de nez qui faillit l'emporter et, pendant une promenade à cheval, une chute où, nous dit-il, en « [l]'espace d'une seconde, je sentis les battements de mon coeur se précipiter, puis se ralentir, s'interrompre, cesser; je crus tomber comme une pierre dans je ne sais quel puits

noir qui est sans doute la mort. » (OR, 477) Hadrien se sait marqué par les ravages de la maladie comme les « grands pins des forêts de Bithynie, que le bûcheron marque en passant d'une entaille, et qu'il reviendra jeter bas à la prochaine saison ». (OR, 481) Il devient donc de plus en plus urgent de trouver son successeur. Son premier choix se porte sur Lucius, ce jeune homme pour qui il avait fait des folies au début de son règne. Il le croit assagi, il s'est marié et est le père de deux enfants. Hadrien demande l'avis de ses proches, mais n'obtient que des commentaires qui en définitive lui donnent carte blanche. Il adopte donc Lucius et lui donne le nom de Aelius César. Il tient cependant à s'assurer de la pertinence de son choix en nommant Lucius gouverneur de Pannonie et en le faisant chaperonner par Domitius Rogatus.

La décision de l'empereur ne plaît pas à ses ennemis, ceux non déclarés ou encore qui n'étaient pas à Rome lors du grand nettoyage, et ils préparent un complot. Hadrien apprend, en effet, par ses espions que son beau-frère, Servianus, lui a tendu un piège et qu'il entend se débarrasser de l'empereur et de Lucius avant que ce dernier ne soit présenté au Sénat. Mais Hadrien frappe le premier et c'est lui qui extermine sans pitié ces bandits. Rien ne semble plus maintenant s'opposer à l'investiture de Lucius. Pourtant, la maladie qui ravage le corps, ce « monstre sournois qui fini[t] par dévorer son maître » (OR, 287), frappe Lucius et ce dernier est foudroyé avant qu'il n'ait pu être investi. De toute façon, Hadrien le voyant malade, espérait même que la maladie l'emporte avant le moment prévu pour sa présentation au Sénat, pour ne pas dire qu'il regrettait même de l'avoir choisi. « Je m'étais appuyé à un mur en ruine : je pensais avec colère aux sommes énormes dépensées pour son adoption [...]. Tout au fond de moi-

même, j'en venais à craindre qu'il allât mieux; si par hasard il traînait encore quelques années, je ne pouvais pas léguer l'empire à cette ombre. » (OR, 493, 494) Après la mort de Lucius, Hadrien, dont la santé se détériore rapidement, doit trouver intempestivement un successeur. C'est à ce moment qu'il conçoit le projet de nommer un membre du Sénat, Antonin, tout en s'assurant que ce dernier adopte par la suite Marc-Aurèle. Ainsi, croit-il, ce Sénat qui s'était très souvent opposé à ses actions et à ses choix, n'oserait pas protester contre un de ses membres.

Le service à tout prix

Retiré dans sa villa, un Hadrien souffrant est tenté de devancer le destin. En fait, « [i]l ne s'agi[rait] que de battre un record. » (OR, 1167) Il change ainsi de position au sujet du suicide car, précédemment, sans avoir empêché l'un de ses serviteurs d'y avoir recours, il ne croyait pas lui-même se servir de ce moyen. Le suicide d'Antinoüs l'avait évidemment bouleversé ce qui contribua peut-être à l'influencer dans sa décision d'en finir au plus tôt. Toutefois, il ne va pas pouvoir y arriver sans assistance. Il demande de l'aide, il l'exige même. Deux de ses serviteurs s'y refusent. Finalement, Antonin vient le voir et le supplie de continuer à régner pour le temps qu'il lui reste à vivre. « Il comptait, nous dit Hadrien, sur moi pour continuer le plus longtemps possible à le guider et à l'instruire; il se sentait responsable envers tout l'empire du reste de mes jours. [...] Les simples paroles d'Antonin m'ont convaincu; je reprends possession de moi-même avant de mourir. » (OR, 504) Ce moi-même pour Hadrien comprend son moi,

surtout celui plus ferme des jours passés, et ce soi dont Jung nous parlait et qui fait référence à la totalité de la psyché.

Et en attendant que son heure vienne, Hadrien croit que « [t]out reste à faire. » (OR, 505) Il aurait aimé accomplir davantage durant son règne. Il a établi l'ordre mais le désordre n'attend qu'une vigilance non soutenue pour s'installer progressivement. Il a instauré la paix, mais la guerre est constamment aux aguets. Pourtant, se dit Hadrien, avant que l'instant ne vienne où il mourra « les yeux ouverts... » (OR, 515) :

[L]'enfant robuste des jardins d'Espagne, l'officier ambitieux rentrant sous sa tente en secouant de ses épaules les flocons de neige semblent aussi anéantis que je le serai quand j'aurai passé par le bûcher; mais ils sont là; j'en suis inséparable. L'homme qui hurlait sur la poitrine d'un mort continue à gémir dans un coin de moi-même, [...] le voyageur enfermé dans le malade à jamais sédentaire s'intéresse à la mort parce qu'elle représente un départ. Cette force qui fut moi semble encore capable d'instrumenter plusieurs autres vies, de soulever des mondes. (OR, 511)

Le je de l'empereur, même aux approches de son dernier départ, ne peut que se remémorer la force et la puissance potentielles qui sont en lui. Cette force presque inépuisable serait ainsi capable d'« [i]nstrumenter plusieurs autres vies » et de « soulever des mondes »; elle pourrait contribuer à une renaissance d'Hadrien, une résurrection de soi par l'entremise des messages transmis par l'épistolaire, une manière de rester éternellement vivant et présent. Hadrien a été un dieu pour son peuple, ce dieu de la Providence incarnée, et sa dernière pensée va à cet homme, cet empereur, cet Hadrien qui « jusqu'au bout aura été humainement aimé. » (OR, 515)

Nous avons ensemble été les témoins de la vie remarquable de l'empereur Hadrien. Cet homme s'est sculpté grâce aux connaissances acquises durant sa jeunesse, incluant le va-et-vient entre soi et les héros de l'Antiquité, grâce à l'étude du droit et grâce à son séjour aux armées. Il est ainsi devenu « *amant, poète, militaire, homme d'État, courtisan, empereur, voyageur, penseur, architecte, gestionnaire, musicien, astronome, athlète, initié, chasseur, étudiant, magistrat, malade, pédagogue...* » (Deprez 4, 192, 193) Hadrien a aussi allié sculpture abstraite et concrète notamment par la construction de temples, de mausolées, et de statues dont celles de son bien-aimé. Et, à son accession au titre d'empereur, il s'est résolument tourné vers autrui. En effet, Hadrien avait à ce moment-là les ressources et le pouvoir nécessaires pour tâcher, tant que faire se peut, de rendre la vie plus facile aux habitants de l'Empire. La sculpture de soi a donc été, selon nous, une étape importante dans le cheminement d'Hadrien, sans la réalisation de laquelle, l'approfondissement de sa sympathie aurait été mise sous cape. Il est également remarquable que la sympathie yourcenarienne ressemble à celle de cet empereur romain du deuxième siècle. Nous y retrouvons, en effet, l'importance de la sculpture de soi qui favorise l'élan vers autrui. Cet élan d'Hadrien nous semble toutefois moindre que chez Marguerite Yourcenar dans la mesure où cette dernière a fait l'expérience de multiples formes de sympathie grâce, principalement, à l'acte d'écrire, ainsi qu'à son intérêt profond pour la flore et la faune. Hadrien est par ailleurs le seul personnage clé qui accomplit tout le cheminement de la sculpture de soi - en passant par le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi - à la sympathie. Nous avons déjà vu qu'Alexis ne fait que commencer une ébauche de rapprochement avec autrui à la suite de son

combat contre l'inconscient collectif. Et nous verrons, dans le prochain chapitre, que Zénon, héros solitaire de la Renaissance, s'occupera presque entièrement de la fonte et de la refonte de son être. En effet, ce condottiere-clerc va lutter contre les idées reçues de son temps. Il va ainsi parcourir les chemins de traverse pour aller à la rencontre de soi-même tout en se détachant et même en fuyant autrui. Finalement, Nathanaël, se laissera guider par l'instinct et ne verra pas la nécessité d'une sculpture de soi élaborée ni d'une sympathie approfondie pour autrui, car elles font déjà partie de lui.

-
- 133 Paroles prononcées par Zénon dans *L'Oeuvre au Noir*. (OR, 653)
- 134 Cité par Christophe Carlier. (Carlier 2, 101)
- 135 Nous employons le mot « conformiste » ici sous toute réserve. En effet, les deux hommes bénéficiaient d'une grande liberté quoique plus perceptible chez Zénon. D'ailleurs, Marguerite Yourcenar était contre le conformisme à l'excès. Elle croyait que c'était « une misérable maladie ». (NR)
- 136 Voir l'article de Rémy Poignault, "Les monuments témoins d'une vie." Dans *Ellipses, l'écriture de soi*. Paris, 1996: 90-95.
- 137 L'expression 'fils adoptif' doit être précisée. En fait, Hadrien voulait que Marc-Aurèle lui succède mais comme il n'avait que 17 ans, il n'était pas tout à fait prêt. Or, Hadrien a choisi Antonin, déjà d'un certain âge, pour lui succéder immédiatement et il a exigé de celui-ci qu'il prenne Marc-Aurèle pour fils adoptif. Mais, ce que n'avait pas prévu Hadrien est que la vie d'Antonin se prolongerait d'une vingtaine d'années retardant d'autant la prise du pouvoir par Marc-Aurèle.
- 138 Pour une analyse détaillée de ces titres, nous vous suggérons l'article de Anick Maille, "Les titres latins, Du circonstanciel à l'extra-temporel." (114-120)
- 139 Voir pour plus de détails l'article de Christine Bétis, "Le Destinaire." Dans *Ellipses, l'écriture de soi*. Paris, 1996: 108-113.
- 140 Nous voudrions réitérer ici ce que nous avons déjà mentionné dans le chapitre *La sculpture yourcenarienne*, à savoir que nous ne croyons pas que les hésitations de l'âge mûr d'Hadrien et même de Marguerite Yourcenar, concernant la solidité du moi des premières années, soient tout à fait pertinentes ou, à tout le moins, que ses interprétations pourraient porter à confusion. Par exemple lorsque Hadrien mentionne que sa vie est 'obscur, intérieure, informulée et secrète, et même informe', cela tend à nous ombrager une conception fort solide des années de jeunesse. En fait, sans cette solidité et cette qualité d'adaptation aux nouvelles situations, il n'aurait pas pu devenir empereur. D'ailleurs, d'autres assertions viennent corroborer nos dires, notamment « [t]out être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (OR, 537) et « cet étroit canton d'humanité qu'est moi-même. » (OR, 299) En effet, ces impressions formulées après coup, ne nous indiquent pas les pensées du moi dans son processus de formation ou encore tendent à les minimiser.
- 141 Nous avons vu que la sympathie smithienne est un connecteur sur lequel ou dans lequel voyagent les vibrations et les émotions. C'est aussi un sentiment lorsque la sympathie désigne le *fellow-feeling* et se réfère ainsi à la compassion et à la pitié. L'imagination permet au sympathisant d'éprouver ce qu'autrui ressent en ramenant les émotions en son intérieur mais en le ressentant aussi comme autrui. En outre, elle permet au sympathisant d'éprouver ce qu'autrui ressent soit de façon spontanée et instantanée ou encore en prenant le temps d'émettre un jugement de convenance ou d'inconvenance sur les motifs des émotions ressenties par le sympathisé en utilisant le dédoublement du spectateur impartial, qui lui, se

- base sur les agissements de la personne raisonnable représentant la plupart du temps les lois et préceptes de la société, ou dans des situations particulières, l'oeil de Dieu.
- 142 C'est ce que Charles Taylor soutient dans *Les sources du moi*. En tant qu'« être qui croît et devient, je ne peux me connaître moi-même que par l'histoire de mes progrès et de mes régressions, de mes réussites et de mes échecs. La connaissance de soi comporte nécessairement une profondeur temporelle, elle inclut le récit. » (Taylor, 75)
- 143 « Il y a une devise alchimique, nous dit Marguerite Yourcenar, que j'ai citée à propos bien entendu de Zénon. *Ego unus et multi in me*. Je suis un un et tout est en moi. Et bien je pense la même chose. Je pense que nous sommes tout, que nous sommes tous, mais que le temps nous manque bien entendu pour développer toutes ces possibilités et les occasions aussi. Et un des mérites de la littérature, quand elle y parvient, c'est de tâcher de nous faire entrer dans ces êtres différents, de nous faire comprendre qu'ils sont nous-mêmes, que nous aurions pu vivre de cette manière là, que c'était là une de nos possibilités. Et j'ai essayé de montrer ça, j'ai essayé d'étendre cette sympathie à tous mes personnages. » (RA, 5)
- 144 Jung croyait que « [l]a société, en favorisant dans tous ses membres individuels automatiquement les qualités collectives, laisse le champ libre, par le fait même à toutes les médiocrités, cultivant à bon marché tout ce qui est en passe de végéter de façon irresponsable : dès lors l'oppression des valeurs et des facteurs individuels est inéluctable. » (Jung, 75)
- 145 Titre d'un article des critiques yourcenariens Edith et Frederick Farrell.
- 146 Plus tard dans son règne, Hadrien nous avoue que « [j]'avais un secrétaire, personnage médiocre, que je gardais parce qu'il possédait à fond les routines de la chancellerie, mais qui m'impatientait par sa suffisance hargneuse et butée, son refus d'essayer des méthodes nouvelles, sa rage d'ergoter sans fin sur des détails inutiles. Ce sot m'irrita un jour plus qu'à l'ordinaire; je levai la main pour frapper; par malheur, je tenais un style, qui éborgna l'oeil droit. Je n'oublierai jamais ce hurlement de douleur, ce bras maladroitement plié pour parer le coup, cette face convulsée d'où jaillissait le sang. Je fis immédiatement chercher Hermogène, qui donna les premiers soins; l'oculiste Capito fut ensuite consulté. Mais en vain; l'oeil était perdu. Quelques jours plus tard, l'homme reprit son travail; un bandeau lui traversait le visage. Je le fis venir; je lui demandai humblement de fixer lui-même la compensation qui lui était due. Il me répondit avec un mauvais sourire qu'il ne me demandait qu'une seule chose, un autre oeil droit. Il finit pourtant par accepter une pension. Je l'ai gardé à mon service; sa présence me sert d'avertissement, de châtimeut peut-être. Je n'avais pas voulu éborgner ce misérable. Mais je n'avais pas voulu non plus qu'un enfant qui m'aimait mourût à vingt ans. » (OR, 466)
- 147 Et ce, après avoir fait faire, à Rome, des funérailles pour son prédécesseur et après avoir rétabli la paix en Mésopotamie et en Arménie.

-
- 148 Mais disait Montesquieu : « Il est contre la raison et contre la nature que les femmes soient maîtresses dans la maison [...] mais il ne l'est pas qu'elles gouvernent un empire. » (Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Volume 1, De l'administration des femmes.)
- 149 OR 359, 361, 378, 366.
- 150 Ou encore « [j]e voulais que l'immense majesté de la paix romaine s'étendît à tous, insensible et présente comme la musique du ciel en marche; que le plus humble voyageur pût errer d'un pays, d'un continent à l'autre, sans formalités vexatoires, sans dangers, sûr partout d'un minimum de légalité et de culture; que nos soldats continuassent leur éternelle danse pyrrhique aux frontières; que tout fonctionnât sans accroc, les ateliers et les temples; que la mer fût sillonnée de beaux navires et les routes parcourues par de fréquents attelages; que, dans un monde bien en ordre, les philosophes eussent leur place et les danseurs aussi. » (OR, 390, 391)
- 151 Notons également que « [l]a contemplation des astres facilite un moment de communion avec le divin et répond à l'avidité spirituelle de l'homme. Mircea Eliade écrit dans le livre *Le Sacré et le Profane* : 'Pour l'homme religieux, le cosmos vit et parle. La vie même du cosmos est une preuve de sa sainteté puisqu'il a été créé par les dieux et que les dieux se montrent aux hommes à travers la vie cosmique.' » (Cité par Boussuges 2, 339)
- 152 « L'amant trahi par les conquêtes et les amitiés douteuses de son maître s'identifie d'abord à Patrocle en se recueillant sur la tombe du héros modèle pour ses 19 ans. Ensuite, il participe à une série de cultes ou de rites qui le fascinent et vont constituer la base même de son propre sacrifice. Ainsi l'aspersion sanglante du taurobole, à Palmyre, chez le marchand arabe Mélès Agrippa, grand dignitaire de culte mithriaque, qui succède aux danses ensanglantées des fêtes d'Orphée. Devant ces spectacles initiatiques, le 'bel être insulté' passe de la terreur à l'ardeur. Plus tard, au cours du sacrifice sur le sommet du Mont Cassius, près d'Antioche, le rite propitiatoire de ce sanctuaire se termine tragiquement par la mort du victimaire et de la victime, homme et faon sacrifiés ensemble. » (Castellani 1, 148, 149)

CHAPITRE SEPTIÈME

**Zénon ou la reconstruction d'un moi qui, tout en se dissimulant de l'autre,
projette son retour vers le Tout**

Ce chapitre est consacré à l'analyse de la sculpture de Zénon, héros de *L'Oeuvre au Noir*, roman publié par Marguerite Yourcenar en 1969 et pour lequel elle a reçu le prix Femina. Nous privilégions l'analyse de la sculpture de soi chez Zénon car, durant la majeure partie de son vécu, cet être solitaire a plutôt évité, pour ne pas dire qu'il a fui, autrui. En effet, ce héros yourcenarien parcourt les routes de la Renaissance à la recherche d'une connaissance qui le rendrait « plus qu'un homme. » (OR, 564) La sympathie se retrouve toutefois à certains moments du texte, comme par exemple lorsque le héros fait l'expérience d'une fusion hétéropathique en expérimentant, comme s'il était elle, les sensations d'une femme enterrée vivante; ou encore, lorsqu'il fait preuve de compassion et de bonté envers ses semblables notamment en pratiquant la médecine. Nous constaterons cependant que son élan vers autrui se fait beaucoup plus vers la déité, vers l'infini, que vers ses compatriotes immédiats. En ce qui a trait à la dialectique du moi et de l'inconscient chez Zénon, elle est d'une certaine façon atténuée, non par une domination de l'inconscient collectif, mais par la technique zénonienne qui s'attarde à refaire son moi du tout au tout. Le je de Zénon établit ainsi une distance entre son moi. Le je est l'immédiat et son moi est ce qu'il a été et ce qu'il sera lorsqu'il aura atteint la complétude de son être, c'est-à-dire le soi. Nous disons ici que la dialectique est plutôt atténuée, parce que nous ne l'excluons pas. D'ailleurs, nous pourrions, à la limite, prétendre que Zénon dialogue avec son inconscient et qu'il a déjà atteint l'équilibre

qu'Alexis, par exemple, s'évertuait à obtenir, car il ne se laissait pas influencer par autrui et leurs opinions. Mais même en admettant que cet équilibre existe au préalable, Zénon n'est pas satisfait de cet état de choses et veut « [r]efaire du dedans ce que les archéologues [...] ont fait du dehors. » (OR, 524) Zénon se sculpte lui-même à la manière post-cartésienne, en rejetant tout et en se reconstruisant. Il va même plus loin, il veut se fusionner avec le Tout et essayer d'en connaître les composantes. Cette dernière remarque n'est pas sans nous rappeler que Zénon entend dépasser une vision de soi telle que celle de Jung qui croyait que même si nous pouvions réaliser notre soi, il nous serait impossible de le connaître totalement. « Intellectuellement, le Soi n'est qu'un concept psychologique, une construction qui doit exprimer une entité qui nous demeure inconnaissable, une essence qu'il ne nous est pas donné de saisir, parce qu'elle dépasse, comme on le pressent dans sa définition, nos possibilités de compréhension. On pourrait aussi bien dire du Soi qu'il est Dieu en nous. » (Jung, 255) Mais c'est justement le secret de ce Soi que Zénon veut découvrir et à qui il veut s'unir. Cette démarche de rapprochement avec le Tout, met aussi en évidence la notion de sacré qu'elle sous-tend. En effet, l'esprit et la matière sont transformés par ce Tout, par ce Dieu sacré. Nous ne pouvons ici que donner une image succincte de la notion du sacré dans l'univers de Marguerite Yourcenar : sacré en tant que représentation du divin, et sacré, comme nous l'avons déjà vu, comme représentation des éléments de la Nature et même de tous les gestes humains.

Structure rédactionnelle

Le roman *L'Oeuvre au Noir* a été écrit entre les années 1961 et 1965 mais, nous le savons, il découle d'écrits antérieurs qui remontent jusqu'à la tentative avortée de la grande fresque familiale *Remous* et de la subséquente publication : *D'après Durër* dans le recueil *La mort conduit l'attelage*. *L'Oeuvre au Noir* est l'histoire d'un homme en contradiction avec son siècle, la Renaissance. Il ne veut pas suivre la voie publique et se conformer aux notions prescrites. Il part sur les routes afin de se réaliser pleinement en adhérant, tant que faire se peut, à la liberté. Cette oeuvre, dans laquelle « on ne peut nier l'importante part de résurrection historique » (Greve, 29) se veut « polyphonique et [...] [l]es conversations y abondent ». (EM, 297) Elle n'est pas écrite à la première personne, « c'est-à-dire que le monde n'y est pas vu et décrit par un personnage central. » (EM, 297) Le je de Zénon cède ainsi sa place aux je de ses compagnons de voyage ou encore au il, qui s'exprime en style indirect en nous confiant les pensées de Zénon ou encore en nous décrivant des événements auxquels notre héros n'assiste pas¹⁵⁴. Le roman se divise en trois parties, *La vie errante*, *La vie immobile* et *La prison*, elles-mêmes subdivisées en plusieurs chapitres. Le déroulement de l'action n'est pas linéaire, l'auteur favorisant plutôt les retours en arrière, notamment pour décrire l'enfance de Zénon et quelques-unes de ses expériences lors de son passage vers l'Abîme. Le style de Marguerite Yourcenar n'est pas aussi condensé que dans *Alexis ou le Traité du vain combat* mais demeure encore classique et est truffé, ici et là, de citations latines et alchimiques.

Zénon, condottiere-clerc

Pour les fins de notre analyse, nous avons choisi, comme nous l'avons fait pour Hadrien, de comparer le héros de *L'Oeuvre au Noir* au *Condottiere Bartolomeo Colleoni*¹⁵⁵ qui, en parcourant les routes, se sculpte et déploie ses talents guerriers¹⁵⁶. Évidemment, Zénon n'est pas le soldat armé qui se bat sur des champs de bataille face à un ennemi qu'il faut détruire sur-le-champ, mais il est un soldat déguisé en clerc qui se bat contre l'armée terrible des préjugés et des intolérances de son temps. Zénon se livre aussi un combat contre lui-même, contre les idées reçues, car elles font, d'une certaine manière, partie de sa personne. Ce combat coïncide avec la démarche du Condottiere décrite par Michel Onfray. En effet, le condottiere est « [u]n sujet qui part en combat contre ce qui le divise, l'affaiblit et l'amoindrit, un soldat guerroyant contre l'aliénation et ses perversions. » (Onfray 1, 31) La sculpture de Zénon ne consiste pas seulement à prendre ce bloc de marbre, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises, et à le sculpter. Il s'agit plutôt de le détruire pour mieux le reconstruire. C'est la fonte qui précède la refonte. Il doit accepter de partir sur les routes, se défaire des opinions toutes faites et ne rien croire, à l'instar de Descartes, sans preuves dûment perçues par lui-même, car une personne seule qui arrive à une certitude est préférable à l'endossement de l'opinion de plusieurs. Chaque problème sera ainsi décomposé en minimes parties et par la déduction, la constatation et l'intuition (règle de l'évidence) l'opinion personnelle sera reconstruite sur la certitude. Pendant la phase de reconstruction, Zénon devra toutefois obéir aux lois et coutumes, être ferme dans ses actions et toujours se rappeler que ses pensées sont en son pouvoir¹⁵⁷. Il aura à « mesurer, peser, déduire et se méfier des déductions produites,

faire dans le faux la part du vrai et tenir compte dans le vrai de l'éternelle admixtion du faux. » (OR, 653) Zénon y parviendra de deux façons principales. Tout d'abord, en puisant dans l'érudition connue, et ensuite, en s'adonnant à l'alchimie, moyen d'expérimentation de la matière brute. Cette matière se retrouve aussi dans le fonctionnement de la psyché. Le critique Brebion, dans son analyse de *l'opus alchymicum* dans *L'Oeuvre au Noir*, nous dit que « la réalisation de la transmutation alchimique du plomb ou de tout autre métal en or, serait la preuve tangible de l'unicité de la matière et, figurativement de celle de l'esprit. » (Brebion, 320) Jung soutient également que :

l'alchimie a aussi un côté vie de l'esprit qu'il faut se garder de sous-estimer, un côté psychologique dont on est loin d'avoir tiré tout ce qu'il y a à en tirer : il existait une 'philosophie alchimique', précurseur tibutant de la psychologie la plus moderne. Le secret de cette philosophie alchimique, et sa clé ignorée pendant des siècles, c'est précisément le fait, l'existence de la fonction transcendante, de la métamorphose de la personnalité, grâce au mélange et à la synthèse de ses facteurs nobles et de ses constituants grossiers, de l'alliage des fonctions différenciées et de celles qui ne le sont pas, en bref, des épousailles, dans l'être, de son conscient et de son inconscient. (Jung, 216, 217)

Il s'agit de faire de cette matière refondue une sculpture candidate au sublime. « En matière de sculpture de soi, le sublime est le travail patient qui désintègre l'informe au profit de la forme appelée à envahir de plus en plus la matière brute jusqu'à la production d'une figure. Il est parent de la démiurgie et révélateur d'une méthode, d'un cheminement, d'une façon de procéder pour entreprendre et réaliser les métamorphoses. » (Onfray 1, 160) Notons toutefois, qu'avec le temps, Zénon donnera préséance à

l'informe. Mais n'anticipons pas et regardons plutôt ensemble comment il se distancie des idées reçues; comment cet être subversif parcourt les routes à la recherche d'un être puissant qui veut atteindre la divinité : « *Hic Zeno* » (OR, 565), c'est-à-dire, soi-même.

Les premiers ébats de la sculpture de soi

Zénon, enfant bâtard, est élevé par sa mère, Hilzonde, jusqu'au jour où elle accepte, à la suite du décès du père de Zénon, Messer Alberico de' Numi, « un jeune prélat issue d'une antique lignée florentine » (OR, 566), la proposition de mariage d'un certain Simon Adriansen. À la suite de cette union, le couple déménage en Zélande et confie l'enfant aux soins d'Henri-Juste Ligre, frère d'Hilzonde, qui, à son tour, le confie à « Bartholommé Campanus, chanoine de Saint-Donatien à Bruges ». (OR, 574) Le chanoine, en le prenant sous sa protection, veut en faire un homme d'Église¹⁵⁸. Il lui enseigne le grec et le latin et certains rudiments de l'alchimie, à la pratique de laquelle il s'adonne en privé. Pour Zénon, « [l]e froid cabinet du chanoine était un refuge [...]. Il s'y libérait de la servitude et de la pauvreté de l'enfance; ces livres et ce maître le traitaient en homme. Il aimait cette chambre tapissée de volumes, cette plume d'oie, cet encrier de corne, outils d'une connaissance nouvelle ». (OR, 574, 575) Mais Zénon ne se contente pas de ce refuge. Il le délaisse pour fréquenter, d'une part, « Jean Myers, habile homme, sans pareil pour la saignée et la taille de la pierre, mais qu'on soupçonnait de disséquer les morts, et [d'autre part] un certain tisserand nommé Colas Gheel, ribaud et hâbleur, avec qui des heures, mieux employées à l'étude et à la prière, se passaient à combiner des poulies et des manivelles. » (OR, 575) Comme le *Condotierre Colleoni*,

Zénon prend ses distances de l'Église. Il se méfie « des vertus chrétiennes, ces rapetissantes logiques, [il est] contre l'humilité qui rabougrit, la culpabilité qui ronge, la mauvaise conscience qui sape, l'idéal ascétique qui tue » (Onfray 1, 21); ce qui ne l'empêche pas de s'inscrire à Louvain, en faculté de théologie. Il s'y fait alors remarquer comme un étudiant brillant et parvient même à dépasser ses maîtres. « Avant la fin du terme, il regardait de haut les docteurs en robe de fourrure, courbés au réfectoire sur leur pleine assiette, lourdement satisfaits de leur épais et pesant savoir ». (OR, 577) Cette façon de se croire autre qu'autrui va s'accroître avec le temps. Zénon, sûr de lui, dédaigne ses confrères « pauvres hères dont la fermentation d'esprit n'était qu'une poussée de sang qui passerait avec la jeunesse » (OR, 577), et des cabalistes, « esprits creux, gonflés de vent, gavés de mots qu'ils n'entendaient pas et les régurgitant en formules. » (OR, 577) Zénon ressemble de plus en plus au Condottiere. Il se détache des autres, de ce troupeau qui parcourt une route pour la simple raison que tout le monde la chemine sans en savoir ni le comment, ni le pourquoi. Car « [ê]tre à soi-même sa propre norme suffit, il importe peu de l'être pour autrui ». (Onfray 1, 45) Nous retrouvons chez Zénon une tendance au solipsisme.

Refonte sculpturale alchimique

Au cours de l'été suivant, Zénon se rend, comme à son habitude, chez Henri-Juste pour participer à l'engrangement. Il fait aussi de longues promenades dans les champs où il aime à herboriser pendant des jours entiers afin de comprendre les mécanismes secrets qui s'articulent en toute vie. Il était « à la recherche d'on on ne sait

quel savoir qui vient directement des choses. » (OR, 583) Par exemple, il examinait les pierres, les insectes, les reptiles.

Assis sur un tertre, regardant houer sous le ciel gris les plaines renflées çà et là par les longues collines sablonneuses, il songeait aux temps révolus durant lesquels la mer avait occupé ces grands espaces où poussait maintenant du blé, leur laissant dans son retrait la conformité et la signature des vagues. Car tout change, et la forme du monde, et les productions de cette nature qui bouge et dont chaque moment prend des siècles. (OR, 583)

L'une de ses expériences les plus intéressantes - du point de vue de l'alchimie - se produisit lorsqu'il rencontra trois charbonniers. Dans un article fort pertinent, "Écriture et alchimie dans *L'Oeuvre au Noir*", Catherine Golieth nous décrit la signification de cet épisode en se basant sur une étude de Mircea Eliade. Il appert que « l'origine première de l'alchimie réside effectivement dans de petites confréries traditionnelles de forgerons et de métallurgistes, dans les peuplades primitives. » (Golieth 1, 104) Les charbonniers rencontrés par Zénon sont des « maîtres et des serviteurs du feu ». (OR, 585) C'est grâce au maniement du feu, qui consume les branches et les troncs d'arbres, que ces derniers confectionnent une nouvelle matière : le charbon. Cette transformation de la matière par le feu donne un pouvoir à ceux qui savent le manier. Golieth nous précise que Mircea Eliade, dans un chapitre intitulé *Les maîtres du feu*, atteste ce pouvoir.

L'alchimiste, comme le forgeron, comme, avant lui, le potier, est un 'maître du feu'. C'est par le feu qu'il opère le passage de la matière d'un état à un autre. Le potier qui, le premier, réussit, grâce à la braise, à durcir considérablement les 'formes' qu'il avait données à l'argile, dut sentir l'ivresse d'un démiurge : il venait de découvrir un agent de transmutation. [...] Le feu s'avérait être le moyen de 'faire plus vite', mais aussi de faire *autre chose* que ce qui

existait déjà dans la Nature : il était donc, la manifestation d'une force magico-religieuse qui pouvait modifier le monde, qui, par conséquent n'appartenait pas à ce monde-ci. (Golieth 1, 105)

La rencontre avec les charbonniers initie Zénon aux pouvoirs alchimiques. Par exemple, en sortant ce soir-là pour contempler les astres, il voit les trois charbonniers s'affairer à la tâche. Il décide de mettre la main à la pâte alchimique. « [L]e plus jeune des deux frères veill[e] sur la masse incandescente, Zénon l'aid[e] à séparer à l'aide d'un croc les rondins s'embrasant trop vite. » (OR, 585) Il devient ainsi la quatrième personne à se joindre à cette magie. Ce fait est de première importance selon Golieth. En effet, « en complétant symboliquement le triangle formé par les trois charbonniers, Zénon, le quatrième, permet la quadrature du cercle autour du feu, signe de perfection dans l'alchimie. » (Golieth 1, 107) Cette initiation à l'alchimie, la participation de Zénon à la création de choses nouvelles tirées d'une matière crue finie, lui donne une sorte de pouvoir démiurgique. Nous croyons que c'est à partir de ce moment que Zénon, malgré la variété des expériences qu'il connaîtra, commence à percevoir le profil de sa fusion avec le Tout. En effet, l'édification de la sculpture de Zénon, de son moi, en passant par la refonte des idées reçues, n'a pas la solidité du marbre inamovible. Ce sont des morceaux d'un moi qui, sitôt assemblés, ont pour objet une future refonte. La sculpture a la caractéristique de l'éphémère. En d'autres termes, il n'y a presque pas de temps d'arrêt, où Zénon, comme l'avait fait Alexis, par exemple, prend le temps de se saisir lui-même, en tant que moi achevé et de tendre les mains vers autrui; ou encore, comme Hadrien qui, après être devenu empereur, décide de s'occuper des autres, de les servir avec plus de constance.

Dans le cas de Zénon, nous avons plutôt l'impression qu'il saute trop rapidement cette étape, probablement inutile pour lui, et se dirige impatientement vers l'oeuvre au rouge, vers sa fusion avec le Tout.

Un soir, en rentrant de ses excursions, il s'aperçoit qu'Henri Juste donne une fête à Dranoutre où il étale ses richesses pour la reine Marguerite. Mais cette fête est aussi l'occasion pour les insatisfaits de faire entendre l'objet de leurs revendications. Des altercations ont même lieu entre les travailleurs et la direction car l'amélioration obtenue par les métiers à tisser enlève du travail aux paysans. On se rappellera que Zénon s'intéressait à la dissection des corps tout comme à l'assemblage de manivelles. Ce goût des techniques lui provenait incidemment de son père qui avait côtoyé à Rome, Léonard de Vinci, avec lequel « il s'était complu à parler chevaux et machines de guerre ».

(OR, 566) Zénon avait donc aidé Colas à construire des métiers afin d'améliorer la production de textile. Mais à cette fête, le condottiere-clerc se distancie de ces gens qui ne lui ressemblent pas en évitant de prendre leur parti ou plutôt en étant contre eux qui sont eux-mêmes contre le progrès. « Brutes, qui n'auriez ni feu, ni chandelle, ni cuiller à pot, si quelqu'un n'y avait pensé pour vous, et à qui une bobine ferait peur, si on vous la montrait pour la première fois! Retournez dans vos dortoirs pourrir à cinq ou six sous la même couverture, et crevez sur vos galons et vos velours de laine comme vos pères l'ont fait! » (OR, 593) Zénon s'éloigne de ses pairs, de ses collègues, des gens de la réforme, et des paysans, parce qu'ils cheminent sur la grand route et se soumettent à la voix publique. « Tout maintenant le séparait d'eux : leur lent jargon de village, leurs pensées à peine moins lentes, et la crainte qu'inspire un garçon qui parle latin et lit dans les astres. »

(OR, 582, 583) Suite à cette altercation, Zénon décide de partir pour « voir si l'ignorance, la peur, l'ineptie, et la superstition verbale règnent ailleurs qu'ici. » (OR, 597) Il lui faut aller plus loin, au-delà de tout ça, il lui faut emprunter les chemins de traverse.

C'est en cheminant vers l'ailleurs que notre condottiere-clerc rencontre un autre aspirant au métier de Condottiere, le fils de Henri-Juste, Henri-Maximilien¹⁵⁹, qui lui, marche « vers la gloire ». (OR, 561) Il a certes l'ambition de devenir un grand condottiere, au lieu de rester chez son père et de prendre la relève de ces métiers à tisser.

« J'ai seize ans, dit Henri-Maximilien. Dans quinze ans, on verra bien si je suis par hasard l'égal d'Alexandre. Dans trente ans, on saura si je vaux ou non feu César. »

(OR, 563, 564) Zénon et Henri-Maximilien ont grandi ensemble. La vision des deux compères n'est cependant pas identique. L'un a soif de connaissances, et l'autre de combats et de victoires. L'un veut devenir César, l'autre Dieu, qu'il dissimule sous le diminutif de moi-même. L'un s'identifie à une entité sociale. L'autre ne s'identifie à aucune. « Henri-Maximilien choisit la grand-route. Zénon prit un chemin de traverse. »

(OR, 565) Les deux compagnons se séparent donc à la croisée des chemins et suivent la voie que le destin a - peu ou prou - réservée pour eux. En effet, Marguerite Yourcenar croyait aux hasards de la vie mais elle n'excluait certes pas l'apport d'un certain déterminisme. Par exemple, au début de *Souvenirs pieux*, en ébauchant le portrait de cette petite fille, elle « s'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous. » (EM, 707) Il faudrait insister sur le peu ou prou de la voie du destin, car, dans un premier temps, il est nécessaire de repérer ces hasards, de décider de tourner à gauche ou à droite à la croisée

des chemins et aussi de suivre ce dieu-hasard avec élan ou non. En effet, Marguerite Yourcenar croyait que « chaque action, même la plus petite, ouvre ou ferme une porte ». (YO, 57) Mais « il dépend énormément de nous de les trouver » (CO, 3) ces portes et de faire en sorte de les ouvrir. Zénon aura ainsi à lutter contre ce déterminisme ou à s'en faire, en cours de route, un allié.

Le narrateur de *L'Oeuvre au Noir*, ce il, ne nous précise pas explicitement la teneur des connaissances acquises par Zénon au cours des pérégrinations accomplies de sa vingtième année jusqu'à la conversation d'Innsbruck quelque vingt années plus tard¹⁶⁰. En fait, les allées et venues de Zénon nous sont plutôt communiquées par l'entremise de la voix publique, par l'emploi du on, - la *doxa* - qui colporte bien souvent des ouï-dire, des exagérations ou encore des opinions tordues ou non fondées. Zénon serait ainsi allé à Paris, à Montpellier, en Catalogne, dans le pays des Agathyrses, en Hongrie, à Gênes, à Bâle. Il se serait intéressé à l'alchimie, à la dissection des corps, à l'invention d'une machine à feu, à la chirurgie, et à la rédaction d'un traité imprimé à Lyon qui « était une description minutieuse des fibres tendineuses et des anneaux valvulaires du coeur, suivie d'une étude sur le rôle qu'aurait joué la branche gauche du nerf vague dans le comportement de cet organe ». (OR, 601) Mais, c'est lors de la conversation d'Innsbruck, que Zénon lui-même nous précise ses déplacements.

Retrouvailles des cavaliers errants

Par un hasard de l'existence, ou pour bien servir la narration, Henri-Maximilien se retrouve à Innsbruck où il se fait blesser à la joue dans un combat galant.

Zénon, quant à lui, se faufile dans cette ville, à la manière d'un fantôme, d'une ombre qui préfère se dissimuler de la collectivité, ou encore d'un médecin qui ne désire plus soigner personne. Il fait toutefois une exception pour Henri-Maximilien et accepte de le panser dans le refuge qu'il occupe avec son valet. La description de l'endroit fait penser à un athanor alchimique. « La pièce était vaguement éclairée par le rougeoiement d'un feu économe, sur lequel une préparation quelconque cuisait dans un pot de terre réfractaire. L'enclume et les tenailles du maréchal-ferrant qui avait précédemment occupé cette mesure donnaient un air de chambre de torture à ce sombre intérieur. » (OR, 639) Nous pouvons, une fois de plus, constater que l'alchimie fait partie de l'existence zénonienne. Le feu qui brûle et qui transforme la matière, brûle et transforme la matière de l'esprit. Zénon qui est constamment séduit par le feu, et qui se tient toutes les fois qu'il le peut à sa proximité, en fait un lieu propice à la réflexion. « Ce lieu, clos par l'imaginaire, est le lieu idéal pour provoquer, par associations d'idées [...], l'augmentation du feu¹⁶¹ intérieur, c'est-à-dire de la chaleur d'auto-incubation de la *meditatio* du philosophe. » (Golieth 1, 107)

Henri-Maximilien confirme à son compagnon que ses écrits ne sont pas bien perçus par l'Église. « À leurs yeux, vous n'êtes qu'un athée » (OR, 642) lui dit-il. Remarquons ici que les deux compagnons se vouvoient. Nous savons que le vous¹⁶² a la marque de la distance et du respect lorsqu'il s'adresse à une seule personne¹⁶³. Il se pourrait aussi que le vouvoiement soit tout simplement une habitude de la Renaissance mais comme Zénon tutoie les employés des métiers à tisser et que ces derniers font de même pour lui, nous croyons que c'est une marque de respect ou encore une formule

employée d'égal à égal. Zénon, quant à lui, raconte ses voyages à Henri-Maximilien. Il s'est, entre autres, rendu à Leon, à Pont-Saint-Espirit en Languedoc, à l'école de Montpellier, en Barbarie, à Gênes, à Péra, à Bâle, et en Orient. Il a pratiqué l'alchimie, disséqué des corps, étudié « les propriétés du naphte et sa combinaison avec la chaux vive, en vue de la construction de fusées éjectables par les navires » (OR, 645), il a soigné des malades et en a « tué certains [...] par un excès d'audace qui en a guéri d'autres. » (OR, 645) Et il était à Bâle, lors de l'épidémie de peste où il a reconnu sa demi-soeur Martha qui, sans le savoir, lui a appris la mort de sa mère sur le bûcher. En outre, cette épidémie lui a fait perdre un jeune homme rencontré en Orient, Aleï, perte qui explique la décision de Zénon de ne plus pratiquer la médecine. Cette disparition a marqué au feu rouge l'intérieur de l'alchimiste. Il avait rencontré la beauté¹⁶⁴, il s'était attaché à ce valet et il s'était surtout vu impuissant à le sauver de ce monstre qu'est la maladie.

Vous autres poètes, dit-il à Henri-Maximilien, avez fait de l'amour une immense imposture : ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes accolées comme deux bouches l'une sur l'autre. Et pourtant, quel autre nom donner à cette flamme ressuscitant comme le Phénix de sa propre brûlure, à ce besoin de retrouver le soir le visage et le corps qu'on a quittés le matin? Car, certains corps, frère Henri, sont rafraîchissants comme l'eau, et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraîchissent le plus. (OR, 648)

Comme nous pouvons le constater, Zénon n'est pas totalement détaché d'autrui. Il ressent le besoin du contact avec l'autre dont découlent des émotions qui vont plus loin que la sympathie, le compagnonnage, la compassion ou encore l'amitié. Son attachement pour Aleï le porte à expliquer sa préférence à Henri-Maximilien. « Moi, dit Zénon, je

goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, cette agréable absence de tout ce qu'ajoutent à la jouissance les petites mines des courtisans et le jargon de pétrarquistes, les chemises brodées de la signora Livia et les guimpes de madame Laure. » (OR, 649) Ce besoin de l'autre se limite cependant à l'essentiel et ne se fait qu'avec des gens¹⁶⁵ qui, comme lui et Henri-Maximilien sont « engagés [...] dans cette étrange aventure » (OR, 650) qui consiste à être plus qu'un homme¹⁶⁶.

Henri-Maximilien, cet homme qui voulait la gloire à vingt ans, n'est pas devenu un grand capitaine, un condottiere selon le modèle italien. « Poète, il excusait la faiblesse de ses rimes par les soucis des campagnes; capitaine, il expliquait ses erreurs de tactique par la poésie travaillant sa cervelle ». (OR, 659) De plus, il a été déçu par l'aspect de ceux qui y étaient parvenus. À ce point de son existence, il se pose tout de même une question qui ressemble étrangement à la démarche de Zénon. « La philosophie n'est pas mon fait, mais je me dis parfois que Platon a raison, et le chanoine Campanus aussi. Il doit exister ailleurs je ne sais quoi de plus parfait que nous-mêmes, un bien dont la présence nous confond et dont nous ne supportons pas l'absence. » (OR, 652) À la lumière de cet énoncé, Zénon se plonge alors dans l'une de ses méditations à proximité de la matière rouge. « Le rougeoiement de l'âtre teignait ses mains tachées d'acides, marquées çà et là de pâles cicatrices de brûlures, et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements¹⁶⁷ de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout. » (OR, 653) Et c'est en regardant ses mains, comme

l'avait fait Alexis, qu'il parvient à une constatation étonnante mais pourtant si naturelle et logique et qui contribue, d'une certaine manière, à polir sa sculpture.

Loué sois-je! [...]. Je ne cesserai jamais de m'émerveiller que cette chair soutenue par ses vertèbres, ce tronc joint à la tête par l'isthme du cou et disposant autour de lui symétriquement ses membres, contiennent, et peut-être produisent, un esprit qui tire parti de mes yeux pour voir et de mes mouvements pour palper... J'en sais les limites, et que le temps lui manquera pour aller plus loin, et la force, si par hasard lui était accordé le temps. Mais il est, en ce moment, il est Celui qui Est. (OR, 653)

Par cette déclaration, Zénon reconnaît-il que Dieu est en lui ou qu'il est en Dieu ou que les deux ne font qu'un? Remarquons ici l'emploi du il. Zénon ne dit pas je suis Celui qui Est¹⁶⁸. Ce il porte un jugement sur sa personne en se dédoublant, en prenant, d'une certaine façon, la place du spectateur impartial. Et la constatation d'une divinité immédiate va faire naître en lui le désir de rendre permanente cette fusion momentanée. S'élever et vivre dans la déité, s'unir à ce Celui qui Est, revenir aux origines, se distendre et « se dilater [...] à la mesure de toute la vie. » (OR, 564) Ainsi, la géométrie de la ligne droite des voyages va tout doucement prendre la forme concave et aboutira, nous le verrons sous peu, à la spirale. Pour le moment, toutefois, il s'agit de partir rapidement de cette forge où il se sent traqué par les ecclésiastiques qui l'accusent d'hérésie. Mais où aller cette fois-ci? Après quelques détours notamment en Thuringe, en Pologne et en Allemagne, Zénon décide de revenir à Bruges, lieu de sa naissance. En effet, « [p]our la première fois de sa vie, il éprouvait l'étrange besoin de remettre les pieds dans la trace de ses pas, comme si son existence se mouvait le long d'une orbite préétablie, à la façon des étoiles errantes. » (OR, 667) Et pour plus de sécurité, Zénon prend le soin de changer de

nom. Il sera désormais Sébastien Théus, nom signifiant Dieu¹⁶⁹. En fait, Zénon se revêt du nom de Celui qui Est dans ce qui va s'avérer être son dernier voyage avant de se fondre en lui pour n'être plus que l'Un, en entrant dans le Tout, dans l'Indéterminé. Mais pour l'instant, des multitudes sont en lui, comme il vient de le constater en jetant un coup d'oeil dans l'un de ces miroirs florentins.

C'était un miroir florentin au cadre d'écaille, formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, pareils aux cellules hexagonales des ruches d'abeilles. [...] Zénon s'y regarda. Il y aperçut vingt figures tassées et rapetissées par les lois de l'optique [...]. Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi, séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers. (OR, 670, 671)

Ce passage du miroir (des miroirs) sur le visage de Zénon nous fait penser au peintre Léonard de Vinci, qui s'était confectionné, pour mieux faire son auto-portrait, une chambre octogonale entourée de miroirs. « Les huit miroirs qui la tapissaient renvoyaient de multiples images du peintre de face, de dos, de quart, de trois quarts. La particularité de cet objet est qu'à aucun moment l'artiste ne rencontrait son regard. La prouesse est intéressante : se voir sous de multiples angles, mais sans jamais voir cet oeil qui voit. » (Onfray 1, 58) Notons toutefois que Zénon verra plus tard cet oeil¹⁷⁰ qui voit, ce qui sous-tend notre hypothèse qu'il n'est pas seulement allé plus loin que les prétentions d'un Jung, mais aussi plus loin que Léonard de Vinci et peut-être bien même que le Condottiere, forme emblématique de notre étude.

Le miroir chez Alexis avait servi à lui renvoyer l'image d'un homme qui s'évertuait à devenir identique à lui-même. La problématique ne se situait pas nécessairement dans le dédoublement de soi mais dans son acceptation primaire. Ici, le miroir sert de support à la multitude que renferme Zénon et elle renvoie à l'universalité. Nous sommes conscients que la métaphore du miroir s'apparente de près avec la symbolique de Narcisse. Certains critiques¹⁷¹ ont d'ailleurs fait le rapprochement surtout chez Alexis. Toutefois nous savons qu'Alexis ne baise pas le miroir mais plutôt ses deux mains. Et, s'il s'unit, d'une certaine façon à lui-même dans le lit de son enfance, c'est par estime de soi, par joie de se donner la permission d'être enfin lui-même. Mais si ces actes doivent recevoir le qualificatif de narcissique, nous croyons alors qu'il faut vivre cet épisode dans la réalisation de la sculpture de soi, afin de pouvoir, subséquemment, s'ouvrir davantage à autrui. Ou encore il faudrait qualifier cet épisode, à l'instar d'Onfray, de « narcissisme flamboyant ». (Onfray 1, 59) En effet, selon Onfray « [l]e narcissisme vulgaire est aveugle de soi-même après rencontre de son propre regard. [...] En revanche, le regard porté par le Condottiere sur sa propre personne est généalogique. [...] Le reflet du miroir est une image sur laquelle s'inscriront les projets en puissance ». (Onfray 1, 58, 59)

L'éternel retour

Le voyage en coche vers Bruges donne l'occasion à notre amant de l'ailleurs de lier connaissance avec le Prieur des Cordeliers, homme d'Église, qui deviendra rapidement son ami et à qui il pourra librement confier le contenu de son

intérieur. Il lui permet également, en traversant Tournai, d'assister à la mise à mort d'un couple calviniste. L'homme est condamné au bûcher et la femme à être enterrée vivante. Face à cet événement tragique, et pendant que le coche continue sa route, Zénon fait l'expérience d'une fusion hétéropathique. « La voiture roulait de nouveau en pleine campagne, et le prieur parlait d'autre chose, que Zénon croyait encore étouffer sous le poids de pelletées de terre. Il se rappela soudain qu'un quart d'heure avait passé, que cette créature dont il souffrait les angoisses avait déjà elle-même cessé de les éprouver. » (OR, 673) L'expérience hétéropathique¹⁷² de Zénon se transforme toutefois en une expérience idiopathique lorsqu'il fait siennes les souffrances de l'autre, en continuant de les ressentir après la mort de cette femme. Et ce n'est d'ailleurs qu'à ce moment, après coup, qu'il se rend compte de l'ampleur de cette expérience où autrui et lui se sont transmis et ont partagé des émotions véhiculant sur ce connecteur qu'est la sympathie.

Sitôt à Bruges, Zénon se rend chez Jean Myers, vieux comparse du temps où il vivait dans cette ville, refuge sûr dans une Bruges où l'on pourrait fort bien le reconnaître. Mais ces retrouvailles calmes font rapidement place à une problématique de taille. En effet, Myers est empoisonné par sa servante car elle ne désire plus que servir ce Sébastien Theus dans le lit duquel elle s'était glissée. Un seul de ses souhaits se réalise : la mort de Jean Myers. Zénon, quant à lui, se refuse à d'autres ébats charnels et, après avoir distribué l'héritage de Myers à l'hospice de Saint-Cosme, il y déménage ses hardes afin de se concentrer à soigner les malades. Il n'y a pas chez Zénon que la distanciation de la voix publique et des ecclésiastiques, il y a aussi distanciation de tout lien qui pourrait le rattacher à qui que ce soit. Zénon vit pour et par lui-même.

Aux confins de l'abîme

C'est peu après ce déménagement que la méditation zénonienne atteint des profondeurs nouvelles. En effet, même étant immobilisé dans sa petite chambre à Bruges, il parvient, dans une concentration sublime, à s'universaliser, à s'apercevoir que sa forme est informe et qu'il a peut-être toutes les formes. Il s'étonne même d'avoir un nom et un visage. Son

existence immobile bouillonnait sur place; le sentiment d'une activité presque terrible grondait comme une rivière souterraine. [...] Les heures, les jours, et les mois, avaient cessé de s'accorder aux signes des horloges, et même au mouvement des astres. [...] Les lieux aussi bougeaient : les distances s'abolissaient comme les jours. [...] Ce Zénon qui marchait d'un pas précipité sur le pavé gras de Bruges sentait passer à travers lui, comme à travers ses vêtements usés le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres qui s'étaient déjà tenus sur ce point de la sphère [...]. [L]a forme¹⁷³ n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance; la substance s'égouttait dans un vide qui n'était pas son contraire; le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose [...]. Les idées glissaient elles aussi. [...] Il s'examinait pensant. (OR, 685, 686)

Cet abîme qui signifie, d'après l'étymologie grecque, chaos, « exprim[e], selon Golieth¹⁷⁴, l'idée d'une ouverture béante, d'un vide sans fond, en même temps que celle de l'espace immense et ténébreux qui précèd[e] l'origine des choses » (Golieth 1, 113) et fait voguer Zénon dans l'océan du temps. Le dédoublement n'est plus suffisant, il devient transparent et à travers lui passent des milliers d'êtres. Tout coule et Zénon semble faire partie de ce raz de marée dans lequel il s'abîme, se disjoint et se rejoint. Il est Un et il est Multiple. Il est Tout et il n'est Rien. Le moi de Zénon se fond dans le Soi tout-puissant et omniscient. D'un être particulier, il reprend la forme de l'être universel

et il parvient à s'échapper momentanément de sa prison. Mais s'en échappe-t-il véritablement? Nous ne le croyons pas. Car même s'il se fusionne avec le Tout dont il provient et dont il fait encore partie en ayant la forme humaine, ce n'est que la prise d'une autre forme, ce n'est qu'un transfert de lieu ou d'espace. Rien ne se perd, rien n'est détruit. Tout est: Et tout se transforme. Parler de l'informe est encore parler d'une forme que notre langage n'a pas encore su définir ou encadrer. « Les mots ne correspond[ent] pas aux choses; ils traduisent seulement l'opinion que le troupeau se fait des choses ». (OR, 694) Par exemple, le Tout sans Zénon ne serait pas entièrement le Tout. Zénon est déjà dans le Tout en ayant sa forme humaine. C'est pourquoi nous voudrions préciser la connotation du mot dissolution qui peut parfois porter à confusion et qui n'exprime pas toujours très bien le passage de la forme humaine à une autre forme, à celle de la matière ou encore de la substance. Car ce n'est qu'un passage. Ce n'est pas une disparition ou une destruction. Le moi peut se dilater et se distendre mais ne s'éteint pas. Par exemple, Zénon *in aeternum*, est le même que le Zénon qui a vécu au 16^e siècle. C'est la même essence, si l'on veut, qui se retrouve dans différentes formes à différents moments. Zénon n'est peut-être « qu'un point dans l'immense tout » (OR, 691), mais il Est. Prenons comme exemple de la pâte à modeler. Donnons-en une partie à des enfants et demandons-leur de nous façonner dix petits êtres. Évidemment nous aurons comme résultat dix modèles différents, les uns plus originaux que les autres même s'ils proviennent de la même matière première. Ensuite, reprenons ces dix petits êtres et mélangeons-les de nouveau au reste de la pâte à modeler. Il est évident que cette pâte ne sera plus celle d'avant la création des dix petits êtres, elle sera plus chaude, peut-être plus

étendue, etc., et - souhaitons-le - de meilleure apparence. Or, le moi ne peut non seulement être détruit, il a en outre la capacité d'enrichir de sa sculpture la totalité de la matière. Nous avons voulu apporter cette précision car elle nous semble importante dans l'appréciation de tout vécu. Le moi a son importance, tout comme l'inconscient et le soi qui chapeaute le tout. Rien n'est détruit de tout cela et chaque expérience humaine, chaque geste humain contribue soit à améliorer le tout ou à l'abîmer. Sartre disait que nous étions condamnés au choix, mais l'expérience de Zénon, son destin textuel et autre nous permet de croire que nous sommes condamnés à vivre indéfiniment, nous sommes condamnés à l'Éternité.

Elena Real dans son article "L'aventure initiatique dans *L'Oeuvre au Noir*", prétend que l'expérience fluide de Zénon rejoint la *coincidentia oppositorum*, soit « l'union des contraires comme voie d'accès au mystère de la totalité. [...] [C]omme le souligne M. Eliade, la réalisation de la *coincidentia oppositorum* implique à elle seule tout un procès d'initiation dans la mesure où la mort initiatique, c'est-à-dire la destruction des contraires du monde des apparences, donne lieu à une renaissance, une unité intégrante et transcendante. » (Real 1, 198) C'est aussi une expérience tragique, car Zénon s'était vu mourir, il avait vu son cadavre se démunir d'un poids. « Il renonçait aux sensations de tiédeur ou de froid qui sont liées au corps; l'eau l'emportait cadavre aussi indifféremment qu'une jonchée d'algues. [...] Il imaginait cette douleur trop aiguë pour le langage humain; il était cet homme ayant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle ». (OR, 688, 689) Zénon s'était imaginé pensant, maintenant il s'imagine brûlé, il s'imagine déjà parti vers d'autres lieux abstraits que l'esprit a du mal à saisir, à définir.

Un jour, il s'était aussi vu voyant. En effet, il s'était endormi lors de l'une de ses excursions herboristes et méditatives, et

[a]u réveil, il crut apercevoir contre son visage une bête extraordinairement mobile, insecte ou mollusque qui bougeait dans l'ombre. Sa forme était sphérique; sa partie centrale, d'un noir brillant et humide, s'entourait d'une zone d'un blanc rosâtre ou terne; des poils frangés croissaient sur la périphérie, issus d'une sorte de molle carapace brune striée de crevasses et bossuées de boursouflures. Une vie presque effrayante habitait cette chose fragile. En moins d'un instant, avant même que sa vision pût se formuler en pensée, il reconnut que ce qu'il voyait n'était autre que son oeil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui d'un miroir. Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant. (OR, 705)

Quelques-unes des méditations de Zénon lui font parfois remonter le temps, il revoit ainsi ses expériences antérieures, ces gens déjà rencontrés et avec qui il s'était lié, dont : Ibrahim, le vizir de Sa Hautesse, Fray Juan, François Rondelet, Aleï, Gerhart, la dame de Frösö. Ces « êtres qui [l']avaient accompagné ou qui avaient traversé sa vie, sans rien perdre de leurs particularités bien distinctes, se confondaient dans l'anonymat de la distance ». (OR, 698) Mais l'on pouvait toutefois les relier d'une certaine manière : « les services qu'on n'avait pas rendus à l'un, on les avait rendus à l'autre ». (OR, 700) Cette notion d'être utile aux autres, constitue l'oeuvre au blanc, et Zénon, sortant de l'expérience de l'oeuvre au noir¹⁷⁵, devient cet être renouvelé (*coagula*) et capable d'y parvenir. « L'initiation a engendré un homme déconditionné, libéré d'ambitions, de craintes et de désirs. Ascète sans en avoir l'intention, il est, par sa volonté de service aux

autres, par son humilité, par sa chasteté, son abstinence et son absence d'ambition, très proche d'un saint laïque. » (Real 1, 203)

Sympathie pour le Prieur des Cordeliers

Durant son séjour à Bruges, Zénon se rend régulièrement chez le Prieur des Cordeliers. Il apprécie les opinions contraires à la norme ecclésiastique que cet homme d'Église lui confie en privé. En effet, le Prieur critique les agissements de l'Église dans cette contre-réforme. Il émet aussi des doutes quant à la toute-puissance de Dieu¹⁷⁶, à sa bonté et à son non-besoin des humains.

Pendant combien de nuits ai-je repoussé l'idée que Dieu¹⁷⁷ n'est au-dessus de nous qu'un tyran ou qu'un monarque incapable, et que l'athée qui le nie est le seul homme qui ne blasphème pas... Puis, une lueur m'est venue; la maladie est une ouverture. Si nous nous trompions en postulant Sa toute-puissance, et en voyant dans nos maux l'effet de Sa volonté? Si c'était à nous d'obtenir que Son règne arrive? J'ai dit naguère que Dieu se délègue; je vais plus loin, Sébastien. Peut-être n'est-Il dans nos mains qu'une petite flamme qu'il dépend de nous d'alimenter et de ne pas laisser éteindre; peut-être sommes-nous la pointe la plus avancée à laquelle Il parvienne... (OR, 727, 728)

Le Prieur se cramponne à son Dieu, qui ne peut être le reflet de son Église. Il souffre aussi. Il a, selon le docteur Théus, un polype à la gorge. Le renoncement à dire tout haut ses pensées ou encore à oser quitter son ordre, le ronge par l'intérieur. Zénon fait de son mieux pour le soigner, mais il sait fort bien qu'il ne peut que le soulager en attendant que la maladie l'emporte.

Une amitié s'est installée entre ces deux hommes dont la principale tâche est de penser. Le critique Cavazutti, dans son article "Zénon et le prieur des cordeliers face à l'histoire", l'a très bien vue. « Il est à peine nécessaire de remarquer que Zénon, entré en contact avec les gens les plus variés au cours de ses nombreuses aventures, ne s'est jamais lié d'une vraie amitié avec personne jusqu'à la rencontre avec le prieur ». (Cavazzuti 4, 124) L'on se vouvoie et l'on s'interpelle comme : cher ami, Sébastien, Votre Révérence. Le Prieur n'a confiance qu'en Zénon et il le met en garde : « Que personne ne sache nos propos. » (OR, 713) Quant à Zénon, il refuse de quitter précipitamment Bruges, et ce, tant et aussi longtemps que le Prieur vivra, même si des incidents à caractère illicite pourraient le perdre. Ces incidents ont trait à la confrérie des Anges qui « se réunissent la nuit [...]. La burette de vin circule; la cuve est prête pour le bain des Anges. Ils s'agenouillent devant la Belle qui les accole et les baise ». (OR, 732) Ces actes, s'ils venaient à être connus des autorités, vaudraient le bûcher aux participants. Zénon, qui était au courant de l'existence des Anges, avait toutefois refusé de se joindre à eux.

Fuite et retour ultimes

À la suite des obsèques du Prieur, Zénon, qui avait incidemment été reconnu par son ami avant de mourir, s'enfuit de Bruges avec l'intention première de rejoindre l'Angleterre. Il se rend sur les côtes de Flandres, à Heyst, et enclenche les procédures de départ. Toutefois, son obstination à mettre à jour toutes les possibilités de pensée d'autrui, nous indique qu'il est non seulement méfiant mais qu'il se questionne

quant à la pertinence de cette autre fuite. Par exemple, le montant à déboursier pour la traversée clandestine lui paraît exorbitant. Ensuite, il se méfie, avec raison, du propriétaire d'une autre barque qui vend les fuyards aux autorités. Zénon décide de passer la nuit sur les dunes afin de réfléchir aux conséquences de sa fuite. Et, au petit matin, il se laisse glisser dans cette eau, cette mer¹⁷⁸, ce liquide dont il avait fait abstraitement l'expérience dans son abîme.

La marée baissait déjà : de l'eau jusqu'à mi-jambe, il traversa des flaques miroitantes, et s'exposa au mouvement des vagues. Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au coeur des choses, en qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom [...]. La mort, toujours obscène chez les hommes, était propre dans cette solitude. Un pas de plus sur cette frontière entre le fluide et le liquide, entre le sable et l'eau, et la poussée d'une vague plus forte que les autres lui ferait perdre pied; cette agonie si brève et sans témoin serait un peu moins la mort. Il regretterait peut-être un jour cette fin-là. (OR, 766, 767)

L'Adam Cadmon renvoie aux origines, c'est, souligne Biondi dans *Marguerite Yourcenar et la quête du perfectionnement*, « justement l'Adam androgyne d'avant la chute, un être créé à l'image de Dieu qui vit en parfaite communion avec le monde dont il est le centre et la voix. » (Biondi 1, 173) En fait, lorsque Marguerite Yourcenar a recours au mythe de l'androgyne, elle signifie « le grand mythe des origines et des fins dernières. » (Biondi 1, 172) Cela indique plus précisément que nous arrivons à la pleine conscience que nous faisons partie du Tout, que nous avons les caractéristiques de tout ce qui est, incluant celles de l'homme et celles de la femme¹⁷⁹. Ce passage s'apparente aussi à la

connaissance du Soi dont Jung faisait mention et qu'il ne voulait pas s'aventurer à définir¹⁸⁰. En effet, Zénon nous dit « placé au coeur des choses, en qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. » (OR, 766) Une dernière remarque concernant ce passage a trait à l'envie de Zénon de rejoindre le Tout immédiatement, en se suicidant. Son refus de s'y laisser aller dénote chez lui une patience et même une curiosité face aux événements futurs. Toutefois, Marguerite Yourcenar fait plutôt état d'une mort symbolique. « [C]ette dune et cet ourlet de vagues sont le lieu abstrait de sa mort véritable, l'endroit d'où il a éliminé de sa pensée la fuite et le compromis. » (EM, 880)

Suite à cette baignade et cette réflexion, Zénon remet une fois de plus « les pieds dans la trace de ses pas¹⁸¹ » (OR, 667) et revient à Bruges où les incidents des Anges ne semblent pas, à première vue, avoir donné de suite. Il reprend son poste à l'hospice mais pour peu de temps, car le remplaçant du Prieur a décidé d'en fermer les portes. Zénon se doit alors d'élaborer un autre scénario de fuite. Et pourquoi ne pas, cette autre fois, se rendre en Allemagne où il appert que ses écrits sont tout à coup appréciés? Mais le calme apparent angélique se change soudainement en une tempête foudroyante et bouleverse les plans zénoniens. En effet, la belle des Anges, fréquentée par Cyprien, devenue enceinte de ce dernier, décide de tuer son enfant. Les autorités se saisissent de la belle qui, volontiers, déclare toutes les manigances des Anges. Cyprien, immédiatement arrêté, tente de se disculper en dévoilant l'identité de tous les participants à ces réunions nocturnes. Zénon n'est pas épargné, vengeance de Cyprien qui n'avait pu le convaincre de le suivre. C'est ainsi qu'à la veille de son départ pour l'Allemagne,

Sébastien Théus est appréhendé par les autorités. Et tout bonnement, comme si de rien n'était, cet homme qui en a assez de fuir, déclare sa véritable identité. Zénon est immédiatement incarcéré. Mais le prestige et le respect qui est dû à cet être subversif recherché depuis si longtemps lui valent le privilège d'obtenir une meilleure cellule et des promenades dans la cour de la prison. Il a également droit à un procès en règle où chacun se concerte pour donner à l'accusation plus de poids. Par exemple, la servante de Myers accuse Zénon d'avoir empoisonné son maître; d'autres retrouvent les prophéties comiques qu'il avait écrites; et d'autres encore lui reprochent d'avoir soigné la jambe d'un assassin. Les autorités ecclésiastiques, quant à elles, s'en prennent à ses ouvrages et l'accusent d'hérésie.

Pendant ce temps, au procès des Anges, tous les intervenants sont condamnés au bûcher. Zénon, en apprenant cette nouvelle, fait preuve de compassion en prenant les dispositions nécessaires afin que les condamnés soient étouffés avant d'être jetés au feu. C'est en fait par esprit de compassion mais aussi grâce à un sentiment qui nous fait sympathiser avec autrui parce que nous ne voudrions pas subir leurs épreuves et parce que nous voudrions nous libérer de désagréables sensations face aux malheurs des autres. Hoffman mentionne que certains auteurs ont en effet soutenu que l'aide apportée à autrui par un individu se fait afin de soulager l'état désagréable dans lequel il se trouve face à la souffrance d'autrui. « The victim's expression of relief may produce a feeling of empathic relief in the helper - a vicarious reward that is unavailable to observers who do not help. [...] [P]eople learn from experience that helping others makes them feel good, so when they feel empathic distress they anticipate feeling good and help for that reason -

not to alleviate the victims's distress. » (Hoffman 1, 32, 33) Et c'est encore plus vrai dans le cas de Zénon qui, comme nous le verrons bientôt, refusera de se faire brûler.

Zénon, dont le sort est entre les mains des ecclésiastiques, évite de méditer plus à fond sur les problématiques de l'existence. Pour passer le temps « il s'invent[e] des langages chiffrés ». (OR, 793) Il réfléchit aussi à ses songes, à leur substance. Il en remarque les qualités : « la légèreté, l'impalpabilité, l'incohérence, la liberté totale à l'égard du temps, la mobilité des formes de la personne ». (OR 794) Et un jour, il eut une vision en plein jour. « Un bel et triste enfant d'une dizaine d'années s'était installé dans la chambre. Tout de noir vêtu [...], [c]et enfant lui ressemblait [...]. [L]a dame de Frosö [...] avait voulu de lui un enfant [...], [s]e pouvait-il que ce jet de semence, traversant la nuit, eût abouti à cette créature? [...] [C]e n'était sans doute qu'une hallucination de prisonnier. » (OR, 795, 796) Est-ce le relent d'un désir inavoué de postérité qui aurait survécu à la dissolution des ambitions et des préjugés zénoniens? Il semble bien difficile tant qu'on vit de se débarrasser de ces charbons ardents, de les séparer et les extirper du moi. « On n'est pas libre tant qu'on désire, qu'on veut, qu'on craint, peut-être tant qu'on vit. » (OR, 693)

La disculpation de Zénon s'avère impossible et une sentence de mort est prononcée contre lui, il est condamné au bûcher. Le chanoine Campanus, avec qui il avait appris dans sa jeunesse les rudiments de l'Église et de l'alchimie, tient toutefois à lui rendre visite car il est en mesure d'intercéder pour lui s'il accepte de se rétracter. Il pourra ainsi avoir la vie sauve s'il rédige une volte-face mais il devra résider dans un lieu religieux choisi par Monseigneur. Zénon, sceptique, recommence, comme il l'avait fait

lors de son bref voyage à Heyst, à percevoir des difficultés dans cette offre. Par exemple, rétorque-t-il au chanoine « [m]a précaire sûreté dépendrait entièrement du bon vouloir de l'évêque dont le pouvoir peut décroître ou le point de vue changer. Rien ne prouve que dans six mois je ne me retrouve pas exactement aussi près des flammes que je suis. »

(OR, 820) Zénon semble avoir besoin d'une preuve pour acquiescer aux demandes du chanoine, une certitude que son existence n'est pas contrôlée par l'autre-que-soi, preuve qu'il ne croit pas, après tout, pouvoir obtenir. C'est pourquoi Zénon semble plutôt croire que son heure est venue et qu'il ne sert à rien de prolonger son existence par trop fragile. Le chanoine part les mains vides mais donne la nuit à Zénon pour changer d'opinion.

L'oeuvre au rouge

Nous nous en doutons, Zénon n'a pas l'intention de changer d'opinion et il n'a pas davantage l'intention de se laisser brûler sur la place publique¹⁸². Or, la solution qui s'impose et qui va déjouer la souricière du destin : s'enlever la vie, mourir de sa propre main, se servir de sa liberté jusqu'au bout. « [L]a décision de quitter la vie n'est pas imputable au renoncement du vaincu à se battre, elle marque, au contraire, le couronnement d'une ascèse vers une perfection autrement impossible ». (Cavazzuti 1, 46) Cette remarque fort pertinente de Cavazzuti, s'installe dans la même ligne de pensée de Marguerite Yourcenar qui disait à Chancel que si nous avions été à la place de Zénon, nous aurions fait la même chose. (RA, 1) D'ailleurs, Zénon y pensait depuis quelque temps déjà, il avait même caché une lame dans les recoins de l'écritoire qu'on lui avait

permis d'utiliser dans sa cellule. Il lui faut agir en vitesse, avant le lever du jour, et entre les visites du geôlier.

Il obstrue le pas de la porte avec un linge pour empêcher que le sang, en se répandant, n'éveille l'attention du garde et il place une couverture près du lit afin que son sang soit plus facilement absorbé. Il s'étend alors, pour une dernière fois, et se coupe la veine tibiale et l'artère radiale. Le sang gicle et se répand rapidement.

Son coeur battait à grands coups; une activité violente et désordonnée régnait dans son corps comme dans un pays en déroute, mais où tous les combattants n'ont pas encore mis bas les armes. [...] Il avait soif, mais aucun moyen d'étancher cette soif. [...] Ses doigts s'agitaient sur sa poitrine, cherchant vaguement à déboutonner le col de son pourpoint [...]. Un frisson glacial le traversa comme au début d'une nausée [...]. Il respirait par grandes et bruyantes aspirations superficielles qui n'emplissaient plus sa poitrine [...] : les ténèbres s'écartaient pour faire place à d'autres, abîme sur abîme, épaisseur sombre sur épaisseur sombre. [...] [L]e noir tournait au vert livide, puis au blanc pur; le blanc pâle se transmutait en or rouge [...], les feux des astres et l'aurore boréale tressaillaient dans ce qui est quand même la nuit noire. Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer. [...] Il ne voyait plus [...], toute angoisse avait cessé : il était libre. (OR, 831, 832, 833)

L'oeuvre au rouge, si difficile à atteindre, s'est ainsi accomplie mais d'une certaine manière dramatiquement. Zénon avait soif, il avait froid, il respirait avec difficulté, des ténèbres l'entouraient, et il perdit finalement la vue. C'est à ce prix qu'on obtient la liberté. Rappelons-nous que Zénon lui-même avait perçu la difficulté d'être véritablement libre : « On n'est pas libre tant qu'on désire, qu'on veut, qu'on craint, peut-être tant qu'on vit. » (OR, 693) L'oeuvre au rouge, succède à l'oeuvre au noir et à

l'oeuvre au blanc dans la démarche zénonienne. « L'oeuvre au rouge, c'est-à-dire l'union de ce complet dépouillement et d'une sorte d'extase, ou, si l'on veut, d'instase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure, se produit aussi pour lui sans qu'il s'en rende consciemment compte, au moment de la mort, et peut-être par-delà la mort, au moment où nous quittons Zénon. » (RO, 128) Ce Zénon, à la différence d'Hadrien, ne meurt pas les yeux ouverts mais plutôt l'esprit ouvert, les sens aux aguets où il perçoit une porte qui s'ouvre... Est-ce celle du cachot ou celle au-delà de laquelle le Tout l'attend, les bras ouverts?

Zénon a ainsi tenu son pari, il est parvenu à se sculpter à sa manière, selon ses principes, en utilisant une méthode de recherche basée sur la fonte et la refonte de soi grâce à l'apport de l'alchimie. Il a été le condottiere-clerc qui meurt sur son champ de bataille bien personnel. Il a eu le courage de s'enlever la vie plutôt que de se faire griller vivant. À la différence d'Hadrien, qui lui, avait voulu rester jusqu'au bout à remplir les offices de l'empereur pour continuer à servir ses semblables, Zénon décide plutôt d'en finir et de s'unir au Tout, de retourner chez lui. Il a utilisé jusqu'au bout sa liberté. Michelle Joly, dans son article "Zénon, l'Homme dieu?", compare ce geste de liberté à celui de Kirilov des *Possédés* de Dostoïevski : « je me tuerai pour affirmer mon insurbodination, ma nouvelle et terrible liberté¹⁸³ ». (Joly, 88) Zénon, il est vrai, n'a eu le choix qu'entre deux morts. Mais ce choix n'est apparu qu'après la décision zénonienne de ne pas s'enfuir en Angleterre, de ne pas partir plus tôt en Allemagne et de ne pas accepter de se rétracter. Il aurait pu continuer, il en a décidé autrement. Et, comme l'a dit Marguerite Yourcenar, elle-même, à la fin du roman, « c'est aussi loin qu'on peut aller

dans la fin de Zénon. » (OR, 833) Mais rappelons-nous que cette fin ne se veut que terrestre car Zénon, même uni au Tout, continue à faire partie de l'Éternité. Quant à la sympathie, elle n'a pas été totalement évacuée des expériences zénoniennes, par exemple lorsqu'il a pratiqué la médecine, lorsqu'il a fait l'expérience d'une fusion hétéropathique, et lors de son accession à l'oeuvre au blanc. À ce moment, selon Marguerite Yourcenar, Zénon « a renoncé à toutes les ambitions humaines; il pratique consciencieusement son métier de médecin des pauvres. Lui, qui se lançait fougueusement dans toutes sortes d'entreprises, considérant assez peu leur contrecoup sur autrui, il pense d'abord aux autres. » (RO, 127) Ce qui fait certes contraste avec le Zénon solitaire, le Zénon pour qui son besoin des autres était presque inexistant, et le Zénon qui a fui l'autre-que-soi durant la majorité de son existence.

Dans la progression du cheminement des personnages clés yourcenariens, nous sommes passés d'un Alexis qui se réconcilie avec lui-même, à un Hadrien, qui, après s'être sculpté, ce qui revient à dire pour lui être devenu empereur, se tourne résolument vers autrui. Ensuite, nous avons assisté à la refonte des idées de Zénon, la refonte d'un moi caractérisée par l'éphémère et qui ne vise que la fusion avec le divin, avec le Tout. En définitive, le passage de Zénon dans la Renaissance n'avait pour but que son retour aux sources de l'Être.

Dans le prochain chapitre, nous analyserons le vécu de Nathanaël, héros ou plutôt anti-héros d'*Un homme obscur*. Nous verrons ainsi à l'oeuvre le phénomène de continuité dans la pensée yourcenarienne. En effet, Nathanaël, ayant appris comme par osmose de ses frères aînés (les personnages yourcenariens) se fiera davantage à l'instinct

et ne verra pas la nécessité de donner trop d'importance à la sculpture de soi et à la sympathie; il ne verra pas non plus la nécessité de vieillir rapidement en parcourant les routes de la connaissance comme l'avait fait Zénon. Personne d'ailleurs ne lui fera une remarque semblable à celle qu'Henri-Maximilien fit à Zénon. « Frère Zénon, lui dit-il [...], je vous retrouve maigre, harassé, hagard, et vêtu d'une souquenille dont mon valet ne voudrait pas. Vaut-il la peine de s'évertuer durant vingt ans pour arriver au doute, qui pousse de lui-même dans toutes les têtes bien faites? » (OR, 642) En fait, Nathanaël, ce personnage voué à l'instinct, est justement une de ces têtes bien faites. L'instinct toutefois, tout comme nous l'avons vu chez Alexis, s'arrogera le droit de critiquer la *doxa*.

- 153 Nietzsche, *La volonté de puissance*. Cité par Michel Onfray dans *La sculpture de soi*, p. 9.
- 154 Brian Gill, en place et lieu de narrateur, préfère utiliser le terme de « [l']instance narrante [...] traditionnelle, omnisciente, parlant à la troisième personne ». (Gill 3, 124)
- 155 Bartolomeo Colleoni est le modèle dont s'est servi le sculpteur Andrea del Verrochio pour faire la sculpture sise à la Piazza san Zanipollo à Venise. (Onfray 1, 19, 20)
- 156 La comparaison prend encore plus de poids si l'on considère que Marguerite Yourcenar a confié à Matthieu Galey, dans les *Yeux Ouverts*, qu'elle voyait parfois une certaine ressemblance entre Zénon et la sculpture de Donatello. (YO, 172) En outre, *L'Oeuvre au Noir* a été porté à l'écran en 1988 et l'Italien Gian Maria Volonte personnifiait Zénon.
- 157 Voir à ce sujet René Descartes, *Le discours de la méthode*.
- 158 Notons ici que ce début d'existence ressemble étrangement à celui de Castruccio Castracani da Lucca, un condottiere qui a parcouru les routes d'Italie au seizième siècle. En effet, Dianora, soeur de Antonio Castracani, homme d'Église, se promenait un jour dans la vigne derrière le domaine de son frère. Soudain, « elle entendit bruire les pampres au pied d'un cep; elle tourna les yeux de ce côté, son oreille fut frappée d'un cri plaintif. Elle s'approche, elle aperçoit le visage et les mains d'un nouveau-né tout empêtré dans le feuillage, qui semblait implorer son secours. » (Machiavel 2, 914) La soeur et le frère adoptent le nouveau-né, et Antonio Castracani veut le faire homme d'Église. Mais Castruccio, qui préfère les prouesses des combats sur les champs de bataille, devient condottiere.
- 159 Notons que *L'Oeuvre au Noir* débute par la description de cette rencontre et que c'est par un retour en arrière que nous est contée l'enfance de Zénon.
- 160 « Mais la 'vie errante' de Zénon s'accompagne d'errances passagères de la narration qui perd de vue le héros ou retrace en pointillé l'itinéraire de celui-ci. » (Greve-Gorokhoff, 28)
- 161 Une remarque de Mircea Eliade approfondit cette idée. « Notons [...] que 'produire le feu' dans son propre corps est un signe qu'on a transcendé la condition humaine. [...] La vraie signification de la 'chaleur magique' et de la 'maîtrise du feu' n'est pas difficile à deviner : ces pouvoirs indiquent l'accès à un certain état extatique ou, sur d'autres plans culturels (dans l'Inde, par exemple), à un état non conditionné, de parfaite liberté spirituelle. » Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*. Paris: Flammarion, 1956: 66, 67. Cité par Golieth 1, 108.
- 162 Le vous peut aussi servir de passe-partout, pour, sous la feinte du respect, apostropher et mettre au pilori la personne dont on parle, surtout qu'elle n'est plus de ce monde pour se défendre. Nous pensons ici tout particulièrement à *Vous, Marguerite Yourcenar*, de Michèle Sarde.
- 163 Michèle Goslar soutient, en parlant de l'enfance de Marguerite Yourcenar : « Le

- vouvoient, de rigueur dans l'aristocratie et une bonne partie de la paysannerie, imposait de soi le respect dû, par la distance ainsi posée entre les êtres, et décourageait d'avance les écarts de langage. » (Goslar 1, 42)
- 164 Rappelons-nous qu'Alexis avait aussi rencontré la beauté lors de son retour à Woïrino.
- 165 Les Farrell croient que « [c]eux qui sont égoïstes ou matérialistes, qui ne cherchent pas à acquérir de la sagesse, à se perfectionner, ne sont jamais que des comparses méprisables et méprisés dans la compagnie des personnages yourcenariens. » (Farrell 6, 172)
- 166 Zénon disait à Henri-Maximilien au début de leur voyage : « Il s'agit [...] d'être plus qu'un homme ». (OR, 564)
- 167 Rappelons-nous ici que cette formulation de Marguerite Yourcenar au sujet des mains, ressemble à celle qu'Alexis prononce lorsqu'il parvient à l'individuation. « [M]es mains m'apparurent. Mes mains reposaient sur les touches, deux mains nues, sans bagues, sans anneau - et c'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante. Mes mains [...] même immobiles, elles paraissaient effleurer le silence comme pour l'inciter à se révéler en accords. [...] Elles avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes [...]. Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et, par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. » (OR, 74, 75)
- 168 Précisons la remarque de Marguerite Yourcenar quant à son emploi du *il* dans les textes littéraires. « Même quand j'écris *il* au lieu de lui faire dire *je*, c'est fréquemment Zénon qui parle, ou n'importe quel comparse, le gardien de prison, par exemple, ou encore cet être choral, 'la voix publique'. » (RO, 28, 29)
- 169 Selon Dominique Viart, dans *'Les mots et les choses.'* p. 61.
Selon Anne Remise, dans "La religion dans *L'Oeuvre au Noir.*" où elle nous dit que « Sébastien Théus - Sébastien, du grec 'sebastos' qui signifie : auguste, sacré, saint et Theus qui est la forme gréco-latine de Gott et qui signifie Dieu. » p. 106.
- 170 « Symbole de la connaissance et même de la perception surnaturelle l'oeil représente sur le plan physique, dans la perfection de sa globalité, le soleil d'où émanent la vie et la lumière. » (DS, 891) (Cité par Rivoire, 150)
- 171 Par exemple, Maurice Delcroix dans "*Alexis ou le Traité du vain combat*, un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar." p. 225 et Georgia H. Shurr dans "Narcisse : Le mythe caché chez Yourcenar." p. 411.
- 172 Voir le chapitre deuxième pour une définition des fusions hétéropathique et idiopathique.
- 173 Cette expérience de changement de formes nous rappelle la théorie de Ricoeur dont nous avons parlé au deuxième chapitre. Ici, Zénon pourrait être une multitude de qui, dont les quoi et les pourquoi s'entremêlent et se superposent.
- 174 Golieth se réfère à Roger Bernard, *À la découverte de l'alchimie*, Saint-Jean de Braye (Loiret), éd. Dangles, 1998, p. 277.

- 175 Marguerite Yourcenar nous précise ce qu'elle entend par les oeuvres au noir, au blanc et au rouge : « Dans ce contexte-là l'oeuvre au noir c'était l'abandon de tous les préjugés, la partie la plus difficile du grand oeuvre : c'est-à-dire se débarrasser de tout, écarter toutes les idées reçues, sortir de toutes les routines. [...] [L]'oeuvre au blanc qui semble avoir été un moment de sublimation en chimie et de désintéressement complet, de parfaite charité, d'abandon de tout ce qui nous concerne, ce qui fait qu'on s'occupe des autres, en matière de... comment dire, d'alchimie métaphysique et morale, et cela devait se produire de temps en temps. L'oeuvre au rouge, devait être quelque chose de très rare, qui pouvait se produire de plusieurs manières du point de vue métaphysique. C'était une sorte d'extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l'esprit, le coeur. Ce n'est pas tellement loin de la mystique chrétienne, la voie de purification qui serait l'oeuvre au noir, la voie illuminative qui serait l'oeuvre au blanc, et la voie unitive, l'union de tout qui serait l'oeuvre au rouge. » (Bjurström, 4)
- 176 Hortense Flexner, poète appréciée de Marguerite Yourcenar, semble croire à l'erreur de Dieu, dans l'un de ses poèmes. « Se pourrait-il que nos millions d'années / Ne soient qu'un malchanceux matin / Dans l'atelier de Dieu? / Un jour où le matériau s'avéra trop médiocre? / Se pourrait-il que toute notre angoisse / Ne fût que Sa main passée avec lassitude sur Son front, / Et que notre sang et nos sueurs millénaires / Ne soient que ces mots tombés de Ses lèvres : Il aurait peut-être fallu s'y prendre autrement. » (Ce poème a été traduit par Marguerite Yourcenar. 'Hortense Flexner' Dans *La nouvelle Revue française*, 12 (133) janvier 1964, 224)
- 177 Cette ligne de pensée, à l'effet que Dieu a besoin des hommes, est extraite de la Renaissance. Voir (Taylor, Charles, *Les sources du moi*, 260)
- 178 La mer symbolise les « Eaux Supérieures, l'Essence Divine, le Nirvana, le Tao. Elle est aussi le symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. » (DS 623, 684)
- 179 Certains critiques, comme Berthelot, ne semblent avoir perçu que le côté sexuel de l'androgynie. (Berthelot 2)
- 180 Nous vous référons au début de ce chapitre.
- 181 Tout comme le fera au vingtième siècle le *Petit Prince* de Saint-Exupéry.
- 182 Marie-Cécile Brebion émet un commentaire judicieux sur la fin de Zénon. « Zénon a failli périr par les flammes pour hérésie et il est cependant mort par hérésie. Étymologiquement 'hérésie' vient du latin chrétien 'haeresis', emprunté au grec 'hairesis' : choix, opinion particulière. En effet : 'La vie initiatique refuse les orthodoxies. Elle est dans toute la vigueur du terme une hérésie. Hérésie, c'est-à-dire choix'. » (Delcamp, Edmond. *Le tarot, initiatique, symbolique et ésotérique*. Paris: Le Courrier du livre, 1972, p. 457) (Cité par Brebion, 330)
- 183 La citation provient de Dostoïevski, *Les possédés*, p. 150 (July 1, 88)

CHAPITRE HUITIÈME

**Nathanaël ou l'homme au-delà ou en-deçà des exigences
de la sculpture de soi et de la sympathie**

*Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché :
Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*¹⁸⁴.
Nerval

Nous terminons cette étude en nous penchant sur le roman *Un homme obscur*, et son personnage principal Nathanaël, dernier des quatre personnages clés ayant incarné l'univers de Marguerite Yourcenar. Comme le titre de notre chapitre l'indique, cet homme obscur n'a pas cru nécessaire de consacrer beaucoup de temps à la sculpture de soi, au va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi et à l'approfondissement de la sympathie. Chez lui, prédomine l'écoute de la voix de l'instinct dont découlent la conservation de soi et un échange restreint avec autrui. Nathanaël met l'autre à distance afin de protéger son soi, de ne pas le contaminer ici-bas, et de retourner le plus pur possible vers son origine. Ce désir de pureté, de protection de soi, lui fait adopter une attitude de critique de l'autre qui se cache sous un air de désinvolture. En effet, l'homme obscur laisse filtrer dans le texte sa désapprobation immédiate des idées véhiculées dans la collectivité. Cet immédiat renvoie à l'instinct, qui lui, sait d'emblée ce qu'il faut faire dans telle ou telle circonstance. Nathanaël n'a certes pas la prestance et les qualités d'un Condottiere quoiqu'il en conserve l'instinct. En effet, nous dit Michel Onfray en parlant du Condottiere, « [i]l était un instinctif doublé d'un intellectuel dont la culture contribuait à cristalliser sa sensibilité, son tempérament, son caractère en une singularité aux qualités variées. » (Onfray 1, 31) Le comportement de Nathanaël, qui chemine entre le à quoi bon et la contingence, souligne également la presque inutilité des efforts de l'homme et le condamne à une humilité intrinsèque. En outre, il n'est pas le héros traditionnel

yourcenarien, il est plutôt un anti-héros ou encore, selon Biondi, un « héros simple. » (Biondi 10, 259) Il est un personnage obscur dont personne ne semble se préoccuper comme il ne se préoccupe d'ailleurs pas davantage de sa propre existence. Le combat pour l'obtention du soi d'un Alexis, la soif de connaissance d'un Zénon, et le prestige d'un Hadrien n'ont pas cours pour cet être dont la dialectique entre le moi et l'inconscient ne pose pas problème. En fait, Nathanaël semble être un soi qui n'est qu'en visite en Angleterre, dans le Nouveau-Monde et dans les Pays-Bas. Le personnage Nathanaël, qui a été l'objet du dernier roman important de Marguerite Yourcenar, a attendu longtemps avant de revoir le jour, lui qui avait été le personnage principal de la nouvelle *D'après Rembrandt*, écrite par l'auteur au tout début de sa carrière. Pourquoi, pourrions-nous nous demander, Marguerite Yourcenar a-t-elle attendu si longtemps avant de rédiger cet ouvrage? Et pourquoi, dans la même veine, terminons-nous par l'analyse de ce personnage qui est une sorte d'anti-héros, contrastant ainsi l'héroïsme de la famille littéraire yourcenarienne? La rédaction de l'histoire de Nathanaël par Marguerite Yourcenar s'est produite à l'âge mûr et quelques années seulement avant sa mort. À ce moment-là, elle était parvenue à approfondir sa sagesse et considérait son cheminement avec les yeux d'une personne qui a atteint un sommet dans son existence et qui avait cessé de se battre pour justement l'atteindre. L'auteur, qui vivait depuis quelques années dans le sein de la Nature, avait également développé un attachement accru envers elle et se dévouait à la protéger. Et dans ce sens, Nathanaël est un être qui est très proche de la Nature et qui considère les tergiversations humaines comme inutiles. Il se veut, croyons-nous, l'exemple de l'homme sauvage tel que décrit par Rousseau. « [E]rrant dans les

forêts, sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaison, sans nul besoin de ses semblables comme sans nul désir de leur nuire, [...] l'homme sauvage, sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même, n'avait que les sentiments et les lumières propres à cet état ». (Rousseau 1, 226) Il ne faut toutefois pas oublier la difficulté de retourner à cet état, retour que Rousseau ne croyait pas possible. Or, sous l'apparence de la désinvolture, sous les traits d'un anti-héros, Nathanaël est peut-être beaucoup plus courageux qu'on pourrait se l'imaginer; car ce retour à la Nature signifie le renoncement aux tentations de ce monde, tout en pointant du doigt et critiquant les gestes de ces hommes qui « sont partout des hommes. » (OR, 959)

Structure rédactionnelle

Comme la plupart des êtres qui ont surgi dans l'intérieur yourcenarien, Nathanaël a longtemps existé avant de prendre sa forme définitive. Cette série d'êtres rêvés, imaginés, racontés ou créés, l'a été, selon nous, dans le but de témoigner des différentes étapes à travers lesquelles les individus peuvent passer au cours de leur existence. En effet, Alexis se délie de la collectivité, Zénon la broie, Hadrien l'exalte et l'homme obscur s'en désintéresse. À travers ces personnages, nous avons la possibilité de voir des désirs de gloire, de l'ambition parfois démesurée, des comportements subversifs ou trop humbles, des replis sur soi, des élans vers autrui ou des êtres qui regardent se dérouler le film de leur vie.

Un homme obscur est l'histoire d'un jeune homme qui justement regarde le déroulement du film de sa vie sans y accorder trop d'importance. En effet, nous dit

Deprez, « Nathanaël subit plutôt qu'il n'agit, comme s'il était seulement un spectateur. » (Deprez 3, 29) Il se laisse couler sur le flot du temps et ses efforts dans le but de modifier quoi que ce soit à sa destinée demeurent minimales. Ce bref récit yourcenarien, considérablement remanié au début des années quatre-vingts, se fait à la troisième personne. Le narrateur est le plus souvent omniscient et, selon Benoît, dans son article, "Marguerite Yourcenar, de la première à la troisième personne", le dialogue dont la « fonction est de mettre en relief la lucidité et le bon sens d'un être simple et presque inculte » (Benoît 1, 46), n'en occupe qu'une infime partie. Le narrateur renvoie souvent aux observations personnelles de Nathanaël sur le monde qui l'entoure et tout particulièrement sur ces sortes d'apartés¹⁸⁵ où il questionne le bien-fondé des idées reçues ou étale sa non confiance dans les individus. L'histoire de cet anti-héros nous est racontée par un retour en arrière car la première ligne du texte nous apprend qu'il n'est déjà plus de ce monde. « La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frissonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam. » (OR, 945) Le récit fait aussi boucle, dans la mesure où, à la toute fin du roman, Nathanaël s'étend dans un creux pour y rendre l'âme. « Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme pour dormir. » (OR, 1042) Cet anti-héros, à l'existence peu bruyante et dont les quelques péripéties n'occupent pour ainsi dire l'esprit de quiconque, déambule la route de son vécu en laissant parler une voix qui lui vient des profondeurs de l'Éternité.

Les balbutiements d'une sculpture

Nathanaël est un être frêle, né à Greenwich, dans une communauté hollandaise, d'une mère « confite en Bible » (OR, 946) et d'un père « agile, toujours perché sur une échelle ». (OR, 946) Ses parents, le sachant non fait pour travailler sur les navires à cause de son infirmité - il était « affligé d'un peu de boiterie » (OR, 946) - le confient à un instructeur du quartier qui venait de Londres. Cette instruction de base, qui lui donne même pour l'époque un statut de privilégié, lui plaît, et il se familiarise avec des noms tels Tite-Live, Virgile et même Shakespeare en mettant le nez dans plusieurs gros bouquins. Il parvient ainsi à apprendre les rudiments d'autres langues, comme l'anglais et le latin. Son existence s'écoule lentement, sans accrocs ou nouveautés, jusqu'au jour où il doit défendre sa jeune amie Janet et lui-même contre un soûlard qui voulait les séduire. Le coup porté à la tête de cette canaille l'assomme brutalement et Nathanaël est effrayé par la vue du sang qui s'écoule près de l'homme inconscient ou peut-être bien mort. « Si quelqu'un de loin l'avait aperçu, ou si Janet racontait l'incident, il serait appréhendé par ordre du constable, et bon pour la corde le lendemain matin. » (OR, 948) Il s'enfuit donc non seulement du lieu où l'altercation s'est produite mais de Greenwich. Il se cache, en effet, sur l'une de ces grosses barques en partance pour les pays éloignés dans l'espoir d'échapper à une probable incarcération ou pendaison. L'esprit de conservation de soi joue ici un rôle prépondérant chez cet être qui se laisse guider par les conseils de son instinct.

La conservation de soi

Rousseau a traité longuement de cet instinct de la conservation de soi dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Cette conservation de soi est aussi liée à l'amour de soi qui est « un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu¹⁸⁶. » L'amour de soi se différencie pour Rousseau de l'amour-propre.

L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits; mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux, ce qui est impossible... Ainsi ce qui rend l'homme essentiellement bon est d'avoir peu de besoins et de peu se comparer aux autres; ce qui le rend essentiellement méchant est d'avoir beaucoup de besoins et de tenir beaucoup à l'opinion¹⁸⁷.

Le désir de conservation de soi est l'un des premiers instincts à habiter l'homme. Par exemple, Nathanaël croit qu'il a frappé trop fort cet homme, il ne veut pas aller en prison ou être pendu, alors, sans ne rien dire à personne, il prend la fuite. Il tient tout de même à cette existence dont personne ne se soucie et nous pouvons constater que la désinvolture de cet anti-héros n'est pas aussi profonde qu'on pourrait tout d'abord le penser.

Ce geste, fait spontanément, lui donne néanmoins l'occasion de polir une sculpture de soi qui pour lui va presque de soi car Nathanaël n'est pas, comme Zénon, préoccupé par une fonte ou refonte d'idées reçues, ou, à l'instar d'Hadrien, par un désir de gloire. C'est ainsi que sur le navire où il fut découvert après quelques jours en mer, il apprend les rudiments de la cuisine en aidant le chef, un métis, de qui il accepte les

avances refusées au bourgeois ivrogne. En effet, nous dit le narrateur il « avait de l'affection pour cet homme à peau cuivrée qui était bon pour lui. Il ne mesurait pas le plaisir que l'autre pouvait avoir à protéger et à caresser un jeune blanc. » (OR, 949) Il ne le mesure pas car pour lui l'inégalité ne va pas de soi. Il n'approuve d'ailleurs pas le traitement fait aux Noirs dans une île de la Jamaïque où le navire fait escale. « Les Noirs gravissant la passerelle, le dos plié sous de lourdes poutres, lui faisaient pitié; ils n'étaient peut-être pas beaucoup plus misérables que les débardeurs du port de Londres, mais ceux-ci du moins ne travaillaient pas sous le fouet. » (OR, 949) Cette constatation met en relation deux modes de vie analogues. Elle souligne aussi l'inhumanité des conditions de travail en pointant vers ce que Hobbes désignera plus tard en ces termes : l'homme est un loup pour l'homme¹⁸⁸. Zénon, dans *L'Oeuvre au Noir*, avait mentionné à Bartholommé Campanus des propos similaires : « [l]es hommes tueront l'homme. » (OR, 817) Mais Nathanaël ne voit pas pourquoi il ne se rapprocherait pas de ces gens qui, « [m]algré leur peau déchirée, [...] ri[aient] en montrant leurs dents blanches. À l'heure la plus chaude, quand les contre-mâîtres eux-mêmes s'étendaient à l'ombre, Nathanaël riait et baragouinait avec eux. » (OR, 949) Cet anti-héros possède déjà en lui une ouverture à autrui, une sympathie qui le lie à tout ce qui existe mais tout particulièrement à des gens qui lui ressemblent c'est-à-dire des gens simples, qui vivent au jour le jour et ne se compliquent pas l'existence. En effet, nous a dit Hoffman, « the degree of structural similarity, hence the tendency to empathize with one another, should be greater between people in the same culture who live under similar conditions, and especially between

those who interact frequently, than between people from different cultures or who rarely interact. » (Hoffman 1, 62)

La proximité et la critique d'autrui

Pourtant, l'existence elle-même va venir se charger de ternir le quotidien de Nathanaël. En effet, le métis dont il s'était passagèrement épris, succombe des blessures à l'oeil reçues lors d'une bataille. Et après s'être vu offrir le poste de son ami sur la grosse barque en partance pour le Nord, il assiste au massacre des Jésuites infligé par les membres de son propre équipage. Finalement, lorsque la Nature, par le biais d'une tempête infernale, se charge de punir la barbarie de ces corsaires, Nathanaël s'échoue sur les côtes de l'Île perdue, seul survivant de cette catastrophe. Il est alors sauvé, soigné et recueilli par une famille qui lui offre l'hospitalité. Mais le rescapé se rend vite compte que ce geste salvateur n'était pas tout à fait désintéressé. Il « comprit bientôt que l'amour du prochain n'était pas la seule raison qui avait poussé les deux vieux à le ranimer et à le soigner : bien que fort robustes encore, ils s'étaient dit qu'un solide garçon de vingt ans n'était pas de trop pour les aider dans leur tâche, et Foy était en âge de prendre un mari. » (OR, 956) C'est à partir de ce moment que l'homme obscur va devenir de plus en plus critique de ses semblables en analysant la pertinence de leurs actions. Il se fait, en quelque sorte, juge d'une société qui devrait se comporter autrement. Il n'est pas le spectateur impartial smithien, il est davantage, il est celui à qui l'individu s'adresse lorsque son recours au spectateur impartial échoue. Nous avons vu, selon la théorie smithienne, que l'homme n'est juge des comportements humains qu'en

première instance et que le jugement final appartient en fait à la conscience de l'individu, au tribunal suprême de la conscience qui est « celui du supposé spectateur impartial et bien informé, celui de l'homme au-dedans du coeur, le grand juge et le grand arbitre de la conduite. » (Smith, 191) Toutefois, cet homme au-dedans du coeur, ce juge impartial hésite aussi parfois à nous donner raison face à la désapprobation majoritaire d'autrui. Mais même dans ce cas précis, il existe encore une solution de rechange et l'individu peut s'adresser au tribunal de la plus haute instance, la cour suprême du Juge omniscient du monde, à ce Dieu qui, à l'opposé des hommes, peut juger non seulement sur les faits mais aussi sur les intentions des hommes. Nathanaël est, comme le fut son frère yourcenarien Zénon, Celui qui Est, dans l'immédiat du vécu de son quotidien.

Le jugement de l'homme obscur sur le comportement des deux vieux s'avère exact. En effet, ces derniers installent Foy et Nathanaël dans un coin du grenier où les jeunes dorment ensemble et où la seule bénédiction des parents leur sert de contrat de mariage. Le jeune de Greenwich ne se plaint pas. Il prend la vie comme elle se présente. Il jouit du meilleur et s'éloigne du reste. L'île d'ailleurs regorge de meilleur et de pire. Le meilleur c'est l'amour avec Foy et c'est aussi la cueillette de baies où un jour il vit un ours « en pleine solitude, ramassant dans sa large patte toutes les framboises d'un buisson et les portant à sa gueule avec un plaisir si délicat qu'il le ressentit comme sien. » (OR, 957) Nathanaël goûte ainsi à l'expérience de l'ours grâce à une sorte de fusion idiopathique momentanée du goût. Nous modifions quelque peu la théorie schelerienne de fusion idiopathique qui, elle, se veut à long terme et dont le processus comprend habituellement la fusion de tout l'individu et non seulement d'une sensation isolée. Elle

est idiopathique car c'est Nathanaël qui importe en soi le goût de l'autre. Remarquons également qu'elle est possible parce que cet anti-héros se croit en sécurité car « [c]es puissantes bêtes gavées de fruits et de miel n'étaient pas à craindre tant qu'elles ne se sentaient pas menacées. » (OR, 957) Il y a ici circularité entre l'importance de sa propre sécurité qui va de l'humain à la bête, qui les rapproche et qui les fait complices l'un de l'autre. Notons que cet élément de sécurité devient ici une condition de possibilité de l'ouverture à autrui. En effet, nous avons vu que lorsque Nathanaël est menacé, il fuit son vis-à-vis, comme ce fut le cas à Greenwich, et comme ce fut aussi le cas à l'île rocheuse, où il s'était aussi assuré, avant d'aider un missionnaire massacré, que ce dernier ne pouvait lui faire aucun mal « ce jeune homme n'était pas dangereux : il se mourait ». (OR, 952)

Nous serions portés à croire que cet homme obscur ne fait pas de différence entre les animaux et l'homme raisonnable mais ne nous y méprenons pas, car, dans l'esprit de Nathanaël, l'animal et la nature vont rapidement prendre préséance sur l'homme qui est davantage un loup pour l'homme, et ce, peu importe où il habite dans le coin d'univers visité par l'homme obscur. Ainsi, nous dit Vazquez de Parga, lorsqu'elle commente la destinée universelle de Nathanaël, « [l]a relation que Nathanaël établit entre l'homme et l'animal lui fait incliner la balance vers l'animal, plus pur de passions que l'homme, et vers la vie sauvage, telle celle que mènent les Indiens de l'île américaine, qui ne tuent que ce qui est strictement nécessaire pour leur subsistance ». (Vazquez de Parga 2, 291) S'il y a du meilleur, et il y a certes de belles choses dans cette île perdue, elles n'empêchent pas l'apparition ou encore le maintien de traditions plus dégradantes,

notamment la construction « à l'aide de haies d'épines ou de roseaux [d']une sorte de labyrinthe dans lequel les poissons se trouvaient pris; on les traînait à terre dans une nasse, tressautants et suffoqués, à moins qu'on ne les assommât à coups de rames. » (OR, 957) En outre, quoique cet anti-héros

admir[â]t l'endurance de ces sauvages, la fermeté de leurs corps sombres et quasi-nus, leur soin de ne prélever sur le gibier que le strict nécessaire pour apaiser leur faim, [...] [il se rendit compte que] la guerre entre eux faisait souvent rage; ils infligeaient, disait-on, d'épouvantables tortures à leurs prisonniers [...] en leur donnant l'occasion de faire montre de courage; ils ramenaient des scalps dans leurs cabanes [...]. Mais Nathanaël se souvenait de têtes de suppliciés suspendues à la porte de la Tour de Londres, et pensait que les hommes sont partout des hommes. (OR, 958, 959)

Cela est en fait une sorte de jugement péjoratif sur les comportements de sa propre race de laquelle il tend de plus en plus à se distancier. Il désire s'éloigner de tout cela en voguant sur la mer de l'oubli. « Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. » (DS, 623) Le jeune homme ne s'attarde pas dans le malheur. Il passe à autre chose, à d'autres expériences. Son instinct de conservation continue d'oeuvrer et de le protéger après qu'il eût fait de son mieux pour autrui. Comme par exemple en essayant de secourir ce jésuite blessé à mort par ces marins insensés lors de leur arrivée à l'île aux côtes abruptes. Il le couvrit en effet de sa capote, lui lut quelques versets de la bible, l'assura qu'il avertirait sa famille de sa disparition et lui donna à boire. « Cet incident lui revint plusieurs fois en rêve par la suite, mais la personne à laquelle il apportait de l'eau changea souvent au cours des années. Certaines nuits, il lui semblait que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était

autre que lui-même. » (OR, 953, 954) Nathanaël se perçoit en autrui. Il désire faire à l'autre ce qu'il voudrait qu'il lui soit fait en pareilles circonstances. Peut-être veut-il aussi aider l'autre afin de se débarrasser de cette sensation d'angoisse qui le met mal à l'aise face à la souffrance. Nous avons vu que certains auteurs ont en effet soutenu que l'aide apportée à autrui par un individu se fait parfois afin de soulager l'état désagréable dans lequel il se trouve face à la souffrance d'autrui. « The victim's expression of relief may produce a feeling of empathic relief in the helper - a vicarious reward that is unavailable to observers who do not help. [...] [P]eople learn from experience that helping others makes them feel good, so when they feel empathic distress they anticipate feeling good and help for that reason - not to alleviate the victims's distress. » (Hoffman 1, 32, 33) Mais, s'il n'a pas aidé le bourgeois à Greenwich, c'est parce que la conservation de soi était, à ce moment-là, plus importante. Précisons également que Nathanaël ne ressent pas le besoin d'aider l'humanité entière. Son humanité à lui c'est ce qu'il vit au quotidien et les gens qu'il rencontre sur son passage. Sauver la planète et ses habitants n'est pas du tout son but. D'ailleurs, semble-t-il nous dire, si tout le monde agissait de cette façon, personne n'aurait besoin d'être sauvé. Nous retournerions à l'état de nature pure, celui dont nous parlait Rousseau.

[E]rrant dans les forêts, sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaison, sans nul besoin de ses semblables comme sans nul désir de leur nuire, peut-être même sans jamais en reconnaître aucun individuellement, l'homme sauvage, sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même, n'avait que les sentiments et les lumières propres à cet état; qu'il ne sentait que ses vrais besoins, ne regardait que ce qu'il croyait avoir intérêt de voir, et que son

intelligence ne faisait pas plus de progrès que sa vanité.
(Rousseau 1, 226)

Toutefois, nous le savons, le retour à cet état, quoique désirable n'est plus possible et nous devons nous contenter de réparer les pots cassés. « [L]'origine de la société et des lois [...] donnèrent de nouvelles entraves au faible et de nouvelles forces au riche, détruisirent sans retour la liberté naturelle, fixèrent pour jamais la loi de la propriété et de l'inégalité, d'une adroite usurpation firent un droit irrévocable, et, pour le profit de quelques ambitieux, assujettirent désormais tout le genre humain au travail, à la servitude et à la misère. » (Rousseau 1, 234) Cette réparation de pots cassés devient une méthode de vie à tout le moins pour ceux qui ont à coeur de s'engager, comme Marguerite Yourcenar, qui, même après trépas, continue d'aider maintes organisations, notamment celles pour la protection de la flore et de la faune.

À rebours

La mort, de l'entourage de laquelle il s'était enfui à Greenwich, vient frapper une troisième fois dans l'existence de Nathanaël. En effet, Foy succombe des suites d'une pneumonie. Et, face à ce nouveau malheur, l'homme obscur, quoique peiné, n'est pas découragé. Il prend la vie comme elle se présente tout comme il prend soin de se distancier des épreuves qui l'accablent. Il s'embarque donc à la première occasion sur une barque en partance pour Greenwich. Il revient sur ses pas, vers le lieu de ses premières expériences¹⁸⁹. Il prend aussi la précaution de changer de nom afin de ne pas se faire reconnaître¹⁹⁰. Mais à son arrivée, il s'aperçoit, à la suite de sa petite enquête

auprès d'un tavernier, de l'inutilité de cette précaution car l'ivrogne n'avait pas succombé à ses blessures. « Ainsi, se dit-il, ses craintes paniques, sa fuite, ses aventures au Nouveau Monde ne tenaient à rien. Elles auraient aussi bien pu ne pas être; il aurait aussi bien pu rester à lire du latin dans une salle d'école. Quatre ans de sa vie croulaient comme un de ces pans de glace qui tombent de la banquise et plongent d'un bloc à la mer. » (OR, 963) Nous retrouvons de la désinvolture voire de la contingence dans ce raisonnement tout comme un refus d'enthousiasme. Nathanaël ne nous apparaît pas comme quelqu'un qui suit le destin ou le hasard avec élan. C'est « un garçon qui se laisse un peu aller, qui suit le dieu, mais qui le suit d'un pas nonchalant, en prenant la vie comme elle vient. » (RA, 1) Il nous semble aussi que cet anti-héros yourcenarien, qui fait des expériences de son existence une musique dont les crescendos sont absents, nous fait regretter l'ambition hadrienne et la conviction zénonienne. En effet, ces moments d'à quoi bon dévalent tout effort passé, présent, voire à venir dans l'édification de la sculpture de soi. Il efface et rend non-pertinents les propos du Prieur des Cordeliers, à savoir la possibilité d'une contribution de l'homme au plan divin. Il efface aussi et rend nuls et non avendus les efforts de Zénon pour s'imbiber de connaissances. Et finalement, il met en doute la patience d'Hadrien et sa décision de servir les siens jusqu'au bout. En fait, Nathanaël ne sert que lui-même dans le déroulement de son existence. L'ouverture à autrui n'est, dans la plupart des occasions, que la conséquence de l'assurance de sa propre sécurité. Et cette ouverture n'est que momentanée, elle répond aux exigences du hasard. En effet, il faut noter que la sympathie n'est dans bien des cas que momentanée et bien que le spectateur fasse tout ce qu'il peut pour se mettre dans la situation de l'autre et

sentir ses émotions, il n'y parviendra qu'à un degré moindre car « [l]a pensée de [sa] propre sécurité, l'idée qu'[il n'est] pas réellement la personne qui souffre, s'impose continuellement à [lui]. » (Smith 45) En fait, Nathanaël nous fait parfois penser au Meursault de Camus et au Roquentin de Sartre. Il nous apprend l'humilité et l'inutilité des efforts humains pour changer le cours du destin ou du hasard. D'ailleurs, nous dit Hadrien, « l'esprit humain répugne à s'accepter des mains du hasard, à n'être que le produit passager de chances auxquelles aucun dieu ne préside [...]. Une partie de chaque vie, et même de chaque vie fort peu digne de regard, se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources. » (OR, 306) Nathanaël ne s'y attarde que très peu. Il n'est, nous l'avons vu, qu'en visite ici-bas.

Ce retour à Greenwich est de courte durée. En effet, après avoir appris le mariage de Janet, son ancienne amie, et la mort de son père, il rend visite rapidement à sa mère à l'hospice avant de s'embarquer pour Amsterdam. C'est l'ultime retour de cet homme obscur à ses origines, aux sources de la Hollande, où peu de choses vont venir bouleverser la linéarité de son existence. Son travail de correcteur d'épreuves lui donne l'occasion de se perfectionner grâce aux conseils de deux experts qui travaillent pour son oncle Élie. Il regrette cependant son expérience sur les barques et il aime fréquenter les matelots. Il ne semble pas appartenir exclusivement ni à l'une, ni à l'autre catégorie de métiers, ou encore il appartient à l'une et à l'autre. En fait, il ne doit pas mentionner son expérience de matelots à la librairie-imprimerie et il s'aperçoit qu'il doit faire de même vis-à-vis de « ces hommes simples signant leur engagement d'une croix. » (OR, 966) De par sa différence et de par son acceptation des deux mode de vie, il se retrouve ainsi

étranger à toute singularité exclusive, et décline l'appartenance à toute étiquette comme se refusait aussi à le faire Marguerite Yourcenar.

Le traintrain des jours¹⁹¹

Son métier de correcteur d'épreuves le replonge dans le monde des mots et de la pensée. Il ne s'y intéresse toutefois plus avec la même fougue qu'avant son départ précipité pour le Nouveau-Monde. Ses lectures l'amènent cependant à émettre certains commentaires sur les comportements humains qui, en somme, ne changent guère d'une génération à l'autre. Par exemple, « [l]es tribus exterminées par le grand Romain lui rappelaient les sauvages égorgés ici, ou exploités là ». (OR, 968) Il s'élève aussi contre les choses non dites, par exemple, sur cette façon de cacher les misères des matelots pour ne mettre l'accent que sur les richesses apportées d'outremer.

On voyait les bois précieux et les ballots d'épices; on ne voyait pas les dents gâtées par le scorbut, les rats et la vermine du gaillard d'avant, les puantes sentines, cet esclave au pied coupé [...]. On ne voyait pas davantage le sac d'or du marchand finançant au départ ces grandes entreprises, et parfois vendant aux capitaines ses denrées frelatées. (OR, 968, 969)

Et la portée des mots dépassait parfois la réalité, comme notamment ceux des poètes où était exprimé l'amour d'une façon si méconnaissable pour Nathanaël. « Il avait aimé¹⁹² Janet; il lui semblait avoir aimé Foy; le sentiment qu'il avait eu pour elles était plus simple et peut-être plus fort que celui qu'exprimaient ces poètes ruisselants de tant de pleurs, gonflés de tant de soupirs, et grillés de tant de feux. » (OR, 969) Les ébats amoureux de Nathanaël ne sont de toute façon que passagers. Il se refuse à aborder les

prostituées. « Les putains le dégoûtaient, avec leur fard à bas prix et leurs robes achetées chez le fripier; il ne leur trouvait pas la douceur de celles des Îles. » (OR, 967) Mais il ne dit pas non aux avances de jolies filles qui, contrairement à Nathanaël lui-même, « avai[en]t [...] pris la peine de constater qu'il était beau. » (OR, 967) En fait, il subit plutôt la contagion affective¹⁹³ de ces dernières car « leur désir éveill[e] le sien » (OR, 967) et il se laisse entraîner dans ces instants passionnels éphémères.

Puis un jour, dans une sorte de cabaret nommé musico, notre homme obscur fait la connaissance de Saraï, chanteuse « à la voix un peu sourde [mais] agréable. » (OR, 971) Ils se parlent, se rapprochent et un soir, où elle est en conflit avec son employeur, il l'amène dans son modeste logis. Ils se lient et pour peu de temps Nathanaël se croit au paradis. « [I]l lui sembla vivre comme un roi ou comme un dieu. Il étendait ce bonheur à tout ce qu'il voyait et côtoyait dans les rues grises ». (OR, 973) Son bonheur lui procure une dose d'énergie supplémentaire. Souvenons-nous que l'empereur Hadrien avait, lui aussi, bénéficié de cette magie de l'amour lors de sa rencontre avec Antinoüs. Mais pour notre homme obscur, ce bonheur ne fera que momentanément passer sur son chemin. En effet, il s'aperçoit rapidement que Saraï lui avait menti en alléguant, lors de sa première venue chez lui, qu'elle avait été accusée à tort de vol car il découvre, par hasard, dans une fente de sa minuscule cabine, des bijoux apparemment volés. Le doute, qui s'installe dans son esprit, est renforcé quelques mois plus tard par une Saraï enceinte qui se désintéresse de lui, retourne chez sa mère et reprend, après la naissance de Lazare, le métier dont il avait lui-même toujours eu horreur.

Le phénomène de refus-acceptation se perçoit dans le déroulement des péripéties de Nathanaël. En effet, il avait refusé les avances du bourgeois pour les accepter ensuite avec le métis. Il n'aimait pas les prostitués pour ensuite se lier à l'une d'elles. C'est comme si le destin se chargeait de lui faire expérimenter, en employant une certaine ruse, ce qu'il avait tendance à refuser d'emblée. « La vie est beaucoup plus souple, disait Marguerite Yourcenar, qu'on se l'imagine » (NR) à première vue.

Nathanaël n'accepte cependant pas toutes les péripéties de son existence avec sérénité. En effet, après une visite impromptue chez Saraï où il l'aperçoit dans les bras d'un autre homme, il rentre chez lui et « cass[e] mécaniquement deux assiettes et deux gobelets de faïence, poussant les tessons dans un coin, puis romp[t] les lattes du berceau qu'il avait fabriqué pour Lazare. » (OR, 984) Mais cette colère automatique et inutile le ramène à la non-importance de tout ça voire à son inutilité. « Cette année de passion et de déconvenue tombait au gouffre, comme tombe un objet qu'on lance par-dessus bord, comme étaient tombés, à son retour à Greenwich, ses craintes paniques d'avoir tué le gros négociant amateur de chair fraîche, ses longs mois de vagabondage avec le métis, ses deux années d'amour et de pénurie avec Foy. Tout cela aurait pu n'avoir jamais lieu. » (OR, 984) Il faut apprendre à ne pas avoir d'attache, à laisser aller ce qui nous pèse ou encore ce qui n'est pas pour nous et continuer le plus allègrement possible notre route terrestre. Ainsi, nous dit Marguerite Yourcenar :

Si j'avais un conseil à donner à un être jeune et dont je respectais l'intelligence, l'ardeur ou le courage, je lui dirais:
'Ne t'attache pas. Ne t'attache jamais. Tu ne rencontreras dans ta vie que trop de servitudes pour t'en forger librement, et au hasard, et sans savoir où te mèneras

l'engagement pris. Pour le bien d'autrui comme pour le tien, ne t'attache pas. Le malheur est qu'il faut avoir été souvent et beaucoup attaché pour savoir le prix de ne pas l'être! (SO, 249)

L'existence de Nathanaël, après cette révélation - qui en fait n'en était pas totalement une, car il se doutait, ou encore son instinct le mettait en garde contre certaines irrégularités dans le comportement de Saraï¹⁹⁴ - continue son cours normal, c'est-à-dire que cet anti-héros fuit les déconfitures qu'il rencontre sur son passage. Il va en fait voir ailleurs, comme l'avait fait son aîné yourcenarien Zénon, si les choses ne tournent pas plus rond¹⁹⁵. Pour Nathanaël, cependant, il n'est pas question de recherches alchimiques ou autres, il a une conviction innée qu'il possède déjà en lui tout ce qu'il lui faut pour faire de sa visite sur cette terre, non pas un succès, ni une réussite éclatante, mais une expérience valable. De toute façon, qu'est le succès ou la réussite éclatante sinon une invention des hommes, tout comme le sont les besoins superflus et la compétition malsaine? Nous sommes loin de l'homme de nature ou de l'homme sauvage qui se contente de l'essentiel et qui préfère la solitude à la cacophonie de groupe. Rousseau souligne en effet que pour l'homme de nature ou le sauvage ces occupations n'ont pas de sens car

pour voir le but de tant de soins, il faudrait que ces mots, *puissance et réputation*, eussent un sens dans son esprit; qu'il apprît qu'il y a une sorte d'hommes qui comptent pour quelque chose les regards du reste de l'univers, qui savent être heureux et contents d'eux-mêmes sur le témoignage d'autrui plutôt que sur le leur propre. Telle est, en effet, la véritable cause de toutes ces différences; le sauvage vit en lui-même; l'homme sociable, toujours hors de lui, ne sait vivre que dans l'opinion des autres, et c'est pour ainsi dire

que de leur seul jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence. (Rousseau 1, 246)

L'homme naît peut-être bien bon mais il devient rapidement au contact de la société (c'est-à-dire du rassemblement d'autres hommes) un loup pour son vis-à-vis.

Nathanaël erre donc dans les rues d'Amsterdam sous une neige légère. Il est transpercé et saisi par cette humidité froide qui réveille ses symptômes pneumoniques. Il ne songe plus qu'à trouver un lieu où se recroqueviller pour dormir et oublier ces femmes avec lesquelles il n'a pas pu, tout compte fait, avoir de relations suivies ou très satisfaisantes. La fuite vers l'ailleurs et la sympathie qu'il ressent envers la Nature, sont ses seules alliées dans la traversée de son séjour terrestre. Qui plus est, Nathanaël veut que cette traversée soit la plus rapide et la plus pure possible dans la mesure où il se refuse à être contaminé par l'élément social, n'écoulant que la voix de son instinct et suivant sa propre voie. La traversée de la société pour les personnages yourcenariens fait boucle et l'homme obscur se charge du fardeau de l'à rebours, du retour aux sources de la nature en repoussant les tentations terrestres. Son comportement se rapproche certes de la sympathie innée, théorie soutenue par Hoffman et dans laquelle, en prenant pour exemple des enfants, il démontre cette caractéristique¹⁹⁶. En outre, il nous semble que cet homme obscur renverse - *mutatis mutandis* - la théorie de Rousseau voulant que l'homme naisse bon et que la société le corrompe.

L'endroit choisi par Nathanaël pour dormir, ce renforcement, ne le fait pas passer immédiatement à trépas. En effet, il se réveille dans une sorte d'hospice ou d'hôpital où sa bonne samaritaine, Mevrouw Clara, l'avait transporté. Son corps le fait

souffrir et sa toux lui rappelle constamment que ses pérégrinations sur cette terre s'achèveront bientôt. Le souhaite-t-il? Notre réponse est positive car s'il ne lutte pas pour se faire une place dans la société pourquoi lutterait-il pour y rester? Mevrouw Clara est au service d'un certain Van Herzog et de sa soeur, madame d'Ailly. Après que Nathanaël eût repris des forces, elle l'amène chez ses maîtres et, comme il ne peut reprendre son occupation de correcteur, madame d'Ailly lui offre le poste de valet de son père. Ce travail obtenu dans une maison de gens très à l'aise, grâce aux soins du hasard et de la bonté de madame d'Ailly, nous fait certes penser à la parole du Christ : « Ne vous inquiétez donc pas du lendemain; car le lendemain aura soin de lui-même. À chaque jour suffit sa peine. » (Mathieu 6:34) Cette référence à la parole christique n'est pas sans rappeler les origines du personnage de Nathanaël qui, dans *D'Après Rembrandt*, était fils de charpentier et prédicateur. Mais, dans la version qui nous occupe ici, les seules analogies avec ses précédentes origines ont trait au faux métier de charpentier dont se pare Nathanaël devant les matelots du port, et à ses commentaires face à certains passages bibliques. « [I]l aurait aimé ce jeune agitateur vivant parmi les pauvres » (OR, 970) mais sa croyance à toute cette histoire n'allait pas plus loin que la fable.

Chez ses nouveaux maîtres, Nathanaël s'initie à la peinture en observant les toiles suspendues aux murs de cette vaste demeure. Il écoute aussi avec attention la musique provenant du piano de madame d'Ailly. « Dans *Un homme obscur*, la musique est la seule forme d'art qui échappe à l'assez sévère critique de l'humanité par le personnage. » (Martel, 65) En effet, la musique qui se dégage du jeu de madame d'Ailly le séduit tout autant que la personnalité tendre de cette dernière.

Des sons purs [...] s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore, dansaient comme les flammes d'un feu, mais avec une délicieuse fraîcheur. [...] Madame, seule dans la salle vide, s'approchait rêveusement d'un miroir, remontait une boucle ou réarrangeait son tour de gorge; avant de refermer le clavecin, elle posait parfois un doigt distrait sur une touche. Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons. (OR, 1000, 1002)

Nathanaël ne croit cependant pas à la totale liberté de ces gens. Ils sont plutôt prisonniers de leur fortune et il ne les envie pas. « L'homme est né libre, et cependant partout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. » (Rousseau 1, 396) En effet, « cet homme et cette femme semblaient parfois à Nathanaël des captifs [...]. [Et] [b]ien que bons maîtres, ils n'étaient pas aimés. » (OR, 996) Il valait ainsi mieux ne s'attacher à quiconque, ni à aucun bien. Il valait mieux continuer sa route et ne pas se mêler des tergiversations humaines. En effet, à quoi bon s'attarder à critiquer le choix d'autrui. D'une part, Nathanaël ne peut le changer et, d'autre part, il doit s'occuper avec plus de constance de sa toux récurrente. D'ailleurs, son comportement vis-à-vis de cette toux s'accorde avec ceux qu'il affiche au quotidien : il ne lutte pas contre l'inévitable. L'homme obscur nous fait parfois penser à un être qui, comme le petit prince de Saint-Exupéry, s'est trompé de planètes, ou encore qu'il y est venu afin de compléter une sorte de service militaire terrestre. Et, outre son instinct qu'il écoute scrupuleusement, il n'a pas su rencontrer un véritable ami. C'est peut-être mieux ainsi, il ne souffrira pas lorsqu'il verra la couleur du blé¹⁹⁷. Il ne souffrira pas non plus intellectuellement comme ce philosophe, Leo Belmonte, ami de Van Herzog, qui

s'évertue à trouver et à rédiger les secrets de l'univers. Nathanaël et ce Belmonte représentent une caricature de l'homme sauvage et de l'homme social.

[L]'homme sauvage et l'homme policé diffèrent tellement par le fond du coeur et des inclinations, que ce qui fait le bonheur suprême de l'un réduirait l'autre au désespoir. Le premier ne respire que le repos et la liberté; il ne veut que vivre et rester oisif, et l'ataraxie même du stoïcien n'approche pas de sa profonde indifférence pour tout autre objet. Au contraire, le citoyen, toujours actif, sue, s'agite, se tourmente sans cesse pour chercher des occupations encore plus laborieuses; il travaille jusqu'à la mort, il y court même pour se mettre en état de vivre, ou renonce à la vie pour acquérir l'immortalité. (Rousseau 1, 246)

Nous l'avons déjà mentionné, Nathanaël ne désire pas se mêler outre mesure aux tergiversations sociales et préfère se soucier de la Nature et des animaux envers lesquels il se croit plus d'affinités.

Le retour chez soi

Avec les mois qui passent, la santé de Nathanaël se détériore, ce qui l'amène à réduire considérablement le champ de ses activités. C'est alors que son maître, monsieur Van Herzog, lui offre le poste de surveillant sur l'île frisonne où il pourra, grâce au grand air, améliorer son état de santé. Comme Nathanaël avait apprécié les moments passés dans l'Île Perdue, il se réjouit de ce nouveau départ vers l'Île frisonne. « L'idée de cette solitude fit battre le coeur à Nathanaël. Il se rappelait l'Île Perdue et la bonne odeur de plantes sauvages qui montait des landes. » (OR, 1021) Les adieux sont difficiles. Nathanaël s'est en effet, malgré tout, attaché à cette famille et surtout à madame d'Ailly. « Madame lui dit adieu de son beau regard [...], elle s'approcha et l'embrassa sur les

lèvres d'un baiser¹⁹⁸ si léger, si rapide et cependant si ferme qu'il recula d'un pas, comme devant la visitation d'un ange. » (OR, 1022) Soulignons ici que l'éblouissement de Nathanaël nous rappelle celui d'Alexis pour Monique tout comme celui de la jeune Marguerite pour Jeanne de Vietinghoff.

L'île frisonne est minuscule et entourée de dunes de sable. Le vent y souffle avec vigueur et Nathanaël se plaît à la parcourir dans une immensité de solitude. Les visages, les mots et même les sons ici perdent de plus en plus leur prérogative. Il avait, à son arrivée, crié le nom de Saraï dont il avait appris, par hasard, la mort, en écoutant les commérages pendant la traversée. Il avait aussi crié un autre nom, celui d'une femme, peut-être bien celui de madame d'Ailly. Mais maintenant, seul avec lui-même et la Nature environnante, au milieu de cette immensité non protégée des éléments, il s'éloigne encore davantage des conventions humaines. Et il fait, à l'instar de Zénon, un dernier examen intérieur, « il tâcha d'évaluer de son mieux son propre passé ». (OR 1035)

Il lui semblait [...] qu'il n'avait pas fait de mal, fût-ce seulement une pierre jetée à un oiseau, ou un mot cruel qui suppurerait dans la mémoire de quelqu'un. [...] Il aurait pu tuer le gros homme de Greenwich; par pur hasard, il ne l'avait pas fait [...]. Mais, d'abord, qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même? [...] Il ne se sentait pas, comme tant de gens, homme par opposition aux bêtes et aux arbres; plus frère des unes et lointain cousin des autres. Il ne se sentait pas non plus particulièrement mâle en présence du doux peuple des femelles [...]. Il avait, rarement, il est vrai, goûté la fraternité charnelle que lui apportaient d'autres hommes; il ne s'était pas de ce fait senti moins homme. On faussait tout, se disait-il, en pensant si peu à la souplesse et aux ressources de l'être humain, si pareil à la plante qui cherche le soleil ou l'eau et se nourrit tant bien que mal des sols où le vent l'a semée. La coutume, plus que la nature, lui semblait marquer les

différences que nous établissons entre les rangs, les habitudes et les savoirs. (OR, 1035, 1036)

Cette sorte d'examen de conscience, d'entrée en son intérieur, préconisée, nous nous rappellerons par Saint-Augustin au 5^e siècle, afin de s'analyser comme le ferait le spectateur impartial, dénote une objectivité dans la démarche de Nathanaël. Mais cette démarche dénote aussi de la compassion pour soi-même, « il lui semblait [...] qu'il n'avait pas fait de mal » tout comme elle tend un doigt accusateur sur la *doxa* « [o]n faussait tout » et sur la coutume « qui semblait marquer les différences ». Cette mise au point démarque Nathanaël de ses compatriotes du genre humain. Il scinde les liens si faibles qui le rattachaient si peu à eux pour retrouver celui qu'il a toujours senti et sent encore si présent en lui-même. Il est plutôt resté, selon De Feyter lors de son analyse de Nathanaël et son appétit d'absolu, « attaché, comme par un invisible cordon ombilical à l'Arbre de la Vie. » (De Feyter 3, 48)

La santé de Nathanaël devient de plus en plus chancelante. Il se laisse aller à la dérive, ne mange que très peu et préfère ne pas lutter plus longtemps contre l'irréparable et l'inévitable. Et un soir, où tout lui paraît calme, ses pas le conduisent vers l'ultime creux où il se recroquevillera pour dormir éternellement.

Debout au fond de ce creux aux rebords doucement inclinés, il apercevait de tous côtés les dunes moutonnant vers la mer. [...] On était bien là. Il se coucha précautionneusement sur l'herbe courte, près d'un bosquet d'arbousiers [...]. Entre-temps, le ciel tout entier était devenu rose, non seulement à l'orient, comme il s'y attendait, mais de toutes parts, les nuages bas reflétant l'aurore. [...] [C]ouché sur le dos, il regardait les gros nuages se faire et se défaire là-haut. Puis, brusquement, sa toux le reprit. [...] Il avait mal au-dedans des côtes. [...]

Il étouffait un peu, à peine plus qu'il ne faisait d'habitude.
Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme
pour dormir. (OR 1041, 1042)

L'existence de Nathanaël finit comme elle avait commencé, tout doucement, sans faire de bruit. Cet homme obscur s'est ainsi laissé couler sur les vagues du temps durant son passage terrestre. Il a fait confiance à la voix de son instinct¹⁹⁹ et la sculpture de soi n'a pas fait l'objet chez lui de difficultés imposantes. Autrui ne l'a pas préoccupé davantage. Il a tenté d'aider le plus possible les gens rencontrés sur sa route dans la mesure où cet autrui ne mettait pas en danger sa propre sécurité. Il s'est toutefois permis de critiquer, et parfois avec véhémence, les conventions sociales. Il a souligné l'inutilité et l'inconvenance des tergiversations humaines, dévêtant ainsi l'individu de ses couches successives d'orgueil et mettant à nu son humilité. En outre, le comportement de cet homme obscur nous indique qu'il est peut-être bien devenu le premier héros de tous les hommes obscurs. Il représente également la finalité du parcours yourcenarien où, après avoir traversé maints obstacles et vécu une multitude d'expériences, Marguerite Yourcenar a réussi à installer la sagesse dans toutes les fibres de son être et de son oeuvre. Cette sagesse s'exprime par le rapprochement de l'homme vers la Nature et vers tous les êtres et par l'abandon du désir de compétition et de conquêtes. Elle s'exprime surtout par l'importance d'écouter la voix de son instinct et de ne pas se faire contaminer par les tergiversations humaines. C'est ainsi, pourrions-nous prétendre, que l'Être naît bon et qu'il ne cesse de l'être. Cette bonté qui est si cruciale dans l'univers de Marguerite Yourcenar : « Dès qu'il y a sympathie (ce mot si beau qui veut dire 'sentir avec') commencent à la fois l'amour et la bonté. » (YO, 320) Et par bonté, il s'agit non

seulement « de la phrase illustre, 'Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fasse'. Mais il s'agit de plus que cela, [...] il s'agit de souhaiter à autrui autant de bien qu'on s'en souhaite à soi-même. » (YO, 320)

- 184 Nerval, Gérard de. *Vers dorés. Poésies (1841-1846). Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1989, p. 739. Cité dans *Radioscopie* de Jacques Chancel (RA, 2) et par Golieth 1, p. 100.
- 185 Claude Benoît emploie le terme de style indirect libre. « [L]a modalité de l'écriture se distingue par la dominance du style indirect qui se glisse imperceptiblement vers le style indirect libre quand s'expriment, en son for intérieur, les raisonnements et les pensées de Nathanaël ». (Benoît 1, 46)
- 186 Rousseau a discoursu sur les termes de l'amour de soi et de l'amour propre. Note 1, OC, t. III, p. 1376. Cité par Grace G. Roosevelt dans "De l'amour de soi à la paix perpétuelle, ou de l'amour-propre à l'état de guerre?" Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*. Genève: Éditions Slatkine, 2001.
- 187 Ibid.
- 188 « Hobbes montre que, dans l'état de nature, l'homme a été un loup pour l'homme, alors que les théoriciens du droit naturel, après Aristote, estimaient que l'homme est naturellement sociable. » (Jean-Louis Lecercie en introduction du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Éditions sociales, 1983, p. 42)
- 189 Comme Zénon l'avait fait à au moins deux reprises dans *L'Oeuvre au Noir*.
- 190 Comme Zénon l'avait aussi fait avant son retour à Bruges.
- 191 Sous-titre de *Quoi ? L'Éternité*. (EM, 1187)
- 192 Rappelons-nous que Zénon, dans *L'Oeuvre au Noir*, avait dit quelque chose de similaire à Henri-Maximilien. « Vous autres poètes avez fait de l'amour une immense imposture : ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes accolées comme deux bouches l'une sur l'autre. Et pourtant, quel autre nom donner à cette flamme ressuscitant comme le Phénix de sa propre brûlure, à ce besoin de retrouver le soir le visage et le corps qu'on a quittés le matin? Car certains corps, frère Henri, sont rafraîchissants comme l'eau, et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraîchissent le plus. » (OR, 648)
- 193 La contagion affective, expliquée au chapitre deuxième, est l'une des formes de la sympathie selon Scheler. « [C]ontagion comme un processus involontaire d'amplification dont le lieu est le plus souvent une situation collective. » (Birnbäum, 13, 14 - introduction à *Nature et formes de la sympathie* de Scheler)
- 194 Comme par exemple lorsque Nathanaël ou son instinct se demande si Lazare est bien son enfant car « sur cette paternité aussi, on pouvait se poser des questions. » (OR, 979)
- 195 Zénon part pour faire le tour de sa prison et « voir si l'ignorance, la peur, l'ineptie, et la superstition verbale règnent ailleurs qu'ici. » (OR, 597)
- 196 Voir le chapitre deuxième.
- 197 Référence à la rencontre du *Petit Prince* avec le renard. (Saint-Exupéry)
- 198 Maurice Delcroix mentionne que « [t]el est le pur amour, qui ne s'exprime chez

l'un que par le respect, chez l'autre que par l'attention bienveillante, en attendant le moment du baiser. » (Delcroix 5, 372)

- 199 Marguerite Yourcenar a dit en parlant du rêve qu'il était « la sourde et lente vie de l'instinct qui continue à bruire en nous comme une source ». (EM, 1538) Nous pourrions ajouter que le rêve ici est devenu réalité chez Nathanaël pour qui cet instinct représente la base de tout ce qu'il est.

CHAPITRE NEUVIÈME

Conclusion

Au cours de cette étude, nous avons analysé la notion de sympathie et ce qui la fonde : la sculpture de soi et le va-et-vient entre soi et autrui dans l'univers de Marguerite Yourcenar; univers qui pour nous signifie la trame unique constituée par le vécu de l'auteur, ses écrits de jeunesse, ceux des grands romans, les écrits de ses biographes et les documents supplémentaires ou para-littéraires (correspondance, entrevues, documentaires). L'approfondissement de la sympathie chez Marguerite Yourcenar n'a été rendu possible que par l'édification et la solidification de sa personnalité (la sculpture de soi) basée sur l'interaction avec l'autre-que-soi (le va-et-vient entre soi et autrui). Nous avons également *rejointoyé* le vécu et l'oeuvre de l'auteur afin d'analyser avec plus de justesse la sympathie dans l'univers yourcenarien en suivant les traces qu'elle nous a laissées. En effet, Michèle Sarde mentionne dans l'introduction à *Lettres à ses amis et quelques autres*, que « le chemin qui mène à [Marguerite Yourcenar], à son oeuvre, à sa vie, n'est pavé que des pierres qu'elle a eu la bonne intention de poser pour nous, qu'elle nous a, à sa guise, préparé la voie. » (LA, 15) Et c'est en soulevant ces pierres, placées tout autant dans la vie que dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, que nous avons pu analyser avec plus de justesse les thèmes propres à cette étude.

Afin de rendre compte de la complexité et de la diversité de l'univers yourcenarien, nous nous sommes servis d'un corpus de théoriciens varié, couvrant plusieurs époques, et dont les concepts développés nous ont apparu fondamentaux, comme par exemple chez Smith, le spectateur impartial, l'imagination, et le *fellow-feeling*; chez Scheler, la distance; chez Jung, l'individuation et la dialectique entre le moi

et l'inconscient; chez Onfray, la priorité de la sculpture de soi; chez Hoffman, le facteur inné de la sympathie; chez Ochanine, les trois aspects de la sympathie (harmonie-contrainte-délivrance); chez Lipps, la projection artistique; et chez Rousseau, la conservation de soi. Nous avons également fait appel aux images de deux cavaliers : le *Condottiere Colleoni* et le *Cavalier polonais*, afin de représenter de meilleure façon et exemplifier la sculpture de soi et la sympathie dans l'univers yourcenarien. Par exemple, Michel Onfray et sa représentation de la sculpture de soi, le *Condottiere Colleoni*, nous a été utile dans notre analyse de la sculpture de soi dans la mesure où cette sculpture doit être prioritaire chez tout individu. Et la représentation du *Cavalier polonais* nous a permis, en faisant référence à la projection de Lipps, de mieux décrire et analyser l'attitude courageuse de l'auteur face à une prise de décision cruciale, soit celle de traverser l'Atlantique à l'aube de la deuxième guerre mondiale. Et finalement, nous avons eu recours aux analyses des principaux critiques yourcenariens, lesquelles ont été, en plusieurs occasions, pertinentes à notre propos.

Nous allons maintenant, dans un premier temps, faire une brève synthèse de cette étude en relatant les caractéristiques principales de la sculpture de soi, du va-et-vient entre soi et autrui et de la sympathie dans l'univers de Marguerite Yourcenar et de ses personnages clés; et dans un second, nous allons nous interroger sur la pertinence actuelle du modèle d'attitudes et d'interventions sympathiques esquissé par Marguerite Yourcenar.

La sculpture de soi

La jeune Marguerite de Crayencour a sculpté sa personnalité en se distanciant tout d'abord d'un autrui immédiat pour, ensuite, se rapprocher des dieux de l'Antiquité et de la gloire qu'elle s'est mise à convoiter. En effet, elle voulait être connue et elle avait même l'impression que cela se produirait. « Je voulais être quelque chose d'important [...] quelque chose qui intéresse les gens, enfin... leur parler, faire une impression sur eux. [...] J'avais même l'impression que c'était arrivé, que ça se passerait. » (NR) Le concept de distance a été étudié par Michel Onfray, dans *La sculpture de soi* en utilisant la figure du *Condottiere Colleoni* afin de mieux soutenir ses allégations, à savoir que la sculpture de soi devrait être prioritaire chez tout individu. Pour ce faire, Onfray soutient qu'il faut se délier des autres. « Qu'on cesse de vouloir relier et qu'on délie, nous dit-il, qu'on cesse de réunir et qu'on défasse. Le lien est une malédiction. » (Onfray 1, 81) Cette distance met de l'espace entre soi et autrui afin, en revanche, de mieux le respecter. « Le Condottiere n'inclut pas autrui dans son projet esthétique comme un instrument à asservir, à transformer en objet, un esclave potentiel qu'on puisse tromper, mordre comme un renard le ferait, déchiqueter tel le lion agirait, considérer avec l'oeil du lynx avant de le noyer dans une encre qui le perde. » (Onfray 1, 41) L'édification de soi mène aussi à l'individuation, concept développé par Jung. « L'individuation est... un processus de *différenciation* qui a pour but de développer la personnalité individuelle. » (Jung, 77)

Très jeune, Marguerite Yourcenar s'est vêtue de l'armure d'un Condottiere et elle s'est démarquée de ses contemporains en se passionnant pour les exploits d'êtres

exceptionnels de l'Antiquité. Elle a voulu leur ressembler, les rejoindre, comme les dices de *Les Dieux ne sont pas morts* et *Le Jardin des Chimères* en font mention : « J'irai, je franchirai les montagnes de neige,/ Les cavernes de feu.../ Soutenu par l'espoir et guidé par un dieu,/ J'atteindrai la Chimère et lui prendrai ses ailes ». (JC, 58) Et elle s'adresse à la Gloire d'une voix ferme et confiante : « Gloire! Salut à toi, que j'aime et que j'attends!/ Toi qui mènes le chœur des Voix universelles,/ Inspire à mon esprit les beaux vers éclatants!/ [...] Victoire en qui j'espère et que je vois venir ». (DNM, 212, 213) Elle avait aussi écrit *La Symphonie héroïque* où elle énumère différentes caractéristiques des héros, notamment l'aspiration à l'impossible, le libre auxiliaire, le franc-tireur, le traverseur. Il est courageux, intelligent et solitaire. « N'accomplissant que des tâches qu'il s'est choisies lui-même, [...] [il] recherche d'une aventure qui lui apportera non seulement le profit [...] non seulement la gloire, mais la satisfaction d'un instinct. » (EM, 1658) Ces caractéristiques font certes appel chez l'individu à un travail persévérant et courageux dans le but de parvenir à édifier et solidifier sa personnalité. Cette édification chez Marguerite Yourcenar, nous l'avons vu, s'est composée en grande partie de lecture et d'écriture tout comme des expériences variées de l'existence, dont entre autres, les nombreux voyages effectués en compagnie de son père ou seule. Certaines de ces expériences ont toutefois été difficiles et ont contribué à déchirer l'intérieur de Marguerite Yourcenar. Il lui a alors fallu démontrer une force considérable pour parvenir à s'extirper d'une toile d'araignée passionnelle. Elle y est parvenue grâce au médium de l'écriture et elle s'est débarrassée de ces entraves qui l'empêchaient, d'une certaine manière, de s'ouvrir des fenêtres sur le monde et de s'ouvrir davantage à autrui. C'est

ainsi qu'elle a été capable de couper les liens à la manière des Parques et de larguer les amarres vers un autre ailleurs, vers un meilleur accomplissement de soi.

La sculpture de soi chez les personnages yourcenariens s'est voulue, d'une part, fort importante, comme par exemple chez un Zénon et chez un Hadrien mais, d'autre part, elle a été freinée chez Alexis, tandis que chez Nathanaël elle a presque été évacuée. L'édification de la personnalité d'Alexis, personnage clé du roman épistolaire *Alexis ou le Traité du vain combat*, a été retardée par le poids de l'inconscient collectif, lequel a, pendant fort longtemps, pesé sur les épaules du jeune musicien, l'empêchant d'être complètement lui-même. Autrui a sculpté Alexis et ce dernier, en réaction, s'est replié de plus en plus sur lui-même en minant peu à peu toutes ses possibilités jusqu'au jour, où, ayant tenté toutes les portes de sortie collectives, il est finalement parvenu au seuil de soi-même qui l'a accueilli les bras ouverts. La musique a permis à Alexis de s'éloigner de ce qui n'était pas lui-même, de se sauver en quelque sorte, faisant ainsi référence au mythe de l'artiste dont nous avons abondamment parlé au cours de cette étude et qui se réfère, entre autres, à Sappho.

En revanche, la sculpture de soi chez Hadrien s'est faite sans trop d'accrocs dans une continuité jalonnée de succès qui chacun contribuait à le façonner. En effet, ce futur empereur s'est gavé de littérature, de droit et d'expériences au sein des armées pour développer et renforcer sa personnalité. La sculpture de soi se retrouve dans les trois méthodes utilisées par l'empereur pour appréhender l'existence : « l'étude de soi, la plus difficile et la plus dangereuse, mais aussi la plus féconde des méthodes; l'observation des hommes, qui s'arrangent le plus souvent pour nous cacher leurs secrets

ou nous faire croire qu'ils en ont; [et] les livres, avec les erreurs particulières de perspective qui naissent entre leurs lignes. » (OR, 302) L'empereur s'est facilement démarqué de ses concitoyens et de ses adversaires pour parvenir au trône d'empereur de Rome. Doté d'une confiance en soi presque inébranlable, il a parcouru les sentiers de son existence avec courage, persévérance et ténacité. À l'instar du Condottiere, il était « à lui-même l'impulsion, le chemin, le trajet et l'aboutissement. » (Onfray 1, 45) Il se croyait supérieur au commun des mortels et parfois même il s'est découvert des pouvoirs divins. Les nombreux voyages d'Hadrien lui ont également donné l'occasion de se frotter à d'autres cultures et d'ainsi élargir ses horizons.

Pour ce qui est de Zénon, la sculpture de soi l'a préoccupé durant la majeure partie de son existence. Ce clerc de la Renaissance avait incidemment soif de connaissances et d'expérimentations de toutes sortes, soif qui s'est assouvie grâce à l'alchimie et à la médecine. En effet, il a parcouru les routes de la Renaissance à la recherche d'une connaissance qui le rendrait « plus qu'un homme. » (OR, 564) Il a dû « mesurer, peser, déduire et se méfier des déductions produites, faire dans le faux la part du vrai et tenir compte dans le vrai de l'éternelle admixtion du faux. » (OR, 653) Zénon est parvenu à façonner son soi de deux façons principales. Tout d'abord, en puisant dans l'érudition connue, et ensuite, en s'adonnant à l'alchimie, moyen d'expérimentation de la matière brute. La sculpture zénonienne a consisté en une fonte et une refonte des idées reçues et sa principale caractéristique fut l'éphémère. En d'autres termes, Zénon a été fasciné par cet écoulement de soi, qui va de la forme à l'informe et qui se dirige vers l'oeuvre au rouge, vers la fusion avec le Tout. Dans un entretien avec Bjurström,

Marguerite Yourcenar mentionne que « [l]’oeuvre au rouge, devait être quelque chose de très rare, qui pouvait se produire de plusieurs manières du point de vue métaphysique. C’était une sorte d’extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l’esprit, le coeur. » (Bjurström, 4)

Quant à Nathanaël, cet homme obscur, il s’est situé au-delà ou en-deçà de la sculpture de soi. Il s’est plutôt laissé guider par son instinct et par la notion de conservation de soi, et il a pris la vie comme elle se présentait. Il a semblé regarder le déroulement du film de sa vie sans y accorder trop d’importance. « Nathanaël subit plutôt qu’il n’agit, comme s’il était seulement un spectateur. » (Deprez 3, 29) Il ne concevait pas l’utilité de combattre avec qui que ce soit, ou de se gorger de connaissances quoiqu’il ait reçu une instruction de base, et qu’il se soit familiarisé avec des noms tels Tite-Live, Virgile et même Shakespeare en consultant plusieurs gros livres. Il est ainsi parvenu à apprendre les rudiments d’autres langues, comme l’anglais et le latin. Ses voyages, faits principalement pour fuir les déconfitures de son existence, lui ont également permis d’enrichir tant soit peu sa sculpture. Nathanaël ne possédait pas d’ambition et ne voulait pas se hisser au poste le plus élevé dans la société. Aussi, il n’attachait pas trop d’importance à ses péripéties, comme par exemple les quatre années vécues dans le nouveau monde suite à sa fuite de Greenwich. « Elles auraient aussi bien pu ne pas être; il aurait aussi bien pu rester à lire du latin dans une salle d’école. Quatre ans de sa vie croulaient comme un de ces pans de glace qui tombent de la banquise et plongent d’un bloc à la mer. » (OR, 963) Ainsi, pour Nathanaël, la matière brute de l’existence pouvait

être facilement transcendée, dans un mouvement, un élan toujours vers une attitude, une pose, une posture futures.

Le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi

Personne dans notre société contemporaine ne peut prétendre vivre tout à fait en vase clos. Nous avons besoin les uns des autres ne serait-ce que pour l'échange des commodités quotidiennes. Szymkowiak, dans une étude fort pertinente sur autrui, mentionne que « [n]'importe quel objet dont [nous nous servons] porte en creux la trace du travail de [nos] semblables, la mise en oeuvre d'une intelligence en vue d'informer la matière. » (Szymkowiak, 11) Ces échanges, qui nous rapprochent d'autrui, ne requièrent cependant pas que nous devions renier notre soi au profit de notre vis-à-vis. C'est plutôt un cheminement qui, par le frottement aux autres cultures, nous permet de découvrir les multiples possibilités qui sommeillent en nous. Il nous apparaît cependant évident que le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi a une double fonction, il est en fait ce qui unit la sculpture de soi et la sympathie, et il se glisse tout à la fois dans l'une et dans l'autre. À l'instar d'Ochanine qui, dans son analyse de la sympathie et ses trois aspects : harmonie-contrainte-délivrance, précise que « si nous les avons ainsi opposées l'une à l'autre, c'est pour [...] mieux comprendre leur synthèse, cette synthèse faite de contradictions, qui constitue la complexité et l'originalité de la sympathie » (Ochanine, 104), nous avons, dans le processus analytique de cette étude, désenchevêtré la sympathie de la sculpture de soi et du va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi, afin de mieux cerner leur rôle respectif, mais il n'en demeure pas moins que ces trois concepts interagissent continuellement entre

eux. C'est ainsi que, par exemple, le va-et-vient entre soi et l'autre-que-soi peut contribuer au développement de nos propres talents, en nous indiquant par ricochet qu'il est possible de développer maints talents en nous. Il peut aussi nous ouvrir davantage aux richesses d'autrui qui, à la fois, nous ressemble et nous est parfois si étranger, en nous faisant ressentir pour lui de la compassion et de la sympathie.

Marguerite Yourcenar a commencé le cheminement ou encore le va-et-vient entre soi et autrui très tôt dans son existence en se rapprochant des héros antiques, de leur force et de leur courage. C'est ainsi que la jeune Marguerite a eu la possibilité de développer toute une gamme de caractéristiques logeant en son intérieur, et ce, à l'état plus ou moins embryonnaire. En effet, disait-elle à Jacques Chancel « [j]'ai l'impression que nous avons tout au départ mais en vrac en quelque sorte, ce n'est pas encore arrangé, composé, et nous ne savons pas encore ce qui est nous, ça se développe un peu à la fois, comme une photographie. » (RA, 1) Elle a continué, par la suite, ce processus tout particulièrement par ses nombreuses lectures et par l'entremise de voyages qui lui ont donné l'occasion d'approfondir sa sculpture grâce au contact d'autrui.

Le même parcours, ou presque, a été suivi par l'empereur Hadrien. En effet, il s'est rapproché dans son enfance d'êtres héroïques et, grâce à leurs exemples, il a découvert en lui et développé les qualités extraordinaires qui l'ont propulsé au sommet de l'Empire romain. Plus tard, par la lecture, l'apprentissage du droit et son expérience au sein des armées - laquelle lui a fait visiter de nombreux pays -, il a encore cheminé de soi à autrui, processus de solidification de soi et de rapprochement de l'autre car, nous

l'avons déjà mentionné, l'accès à d'autres cultures nous permet très souvent de développer des talents qui sommeillent en notre intérieur.

Le va-et-vient de soi à l'autre-que-soi a également été présent chez Zénon, Nathanaël et Alexis, mais dans une moindre mesure. Par exemple, Zénon a plutôt parcouru en solitaire les chemins de traverse de la Renaissance. Et comme il s'occupait d'alchimie, de dissection de corps et de rédaction de traités mal perçus par l'Église, il devait continuellement fuir. Ce qui intéressait plutôt Zénon, c'était le contact avec la transformation de la matière, ce changement ou cet écoulement de soi vers le Tout. Pour ce qui est d'Alexis, ce va-et-vient a été presque nul pour une bonne partie de son existence. En fait, ce processus n'existait pas, c'était plutôt autrui qui logeait presque symptomatiquement chez Alexis et qui en empêchait l'élan vers les autres. Autrui et son inconscient collectif guidaient et pesaient sur les épaules du jeune homme. Ce n'est qu'à la toute fin du roman que nous pouvons percevoir un Alexis suffisamment fort pour pouvoir aller vers l'autre et revenir vers soi-même en restant justement soi-même. En ce qui a trait à l'anti-héros d'*Un homme obscur*, Nathanaël, son va-et-vient de soi à l'autre a été minime et ne s'est produit que par le biais des hasards et des nécessités de l'existence et a été sous-tendu par le phénomène de la conservation de soi.

La sympathie et l'empathie

La notion de sympathie, qui est pour Marguerite Yourcenar un « mot si beau qui veut dire 'sentir avec' » (YO, 320), s'est retrouvée dans l'univers de Marguerite Yourcenar et celui de ses personnages clés; sympathie notamment en tant que *fellow-*

feeling (compassion), et en tant que participation affective. Chacun d'eux a cependant dû se solidifier soi-même et cheminer entre soi et l'autre-que-soi, mais dans des degrés différents, avant d'approfondir sa sympathie. Mais le meilleur exemple *a contrario* si l'on veut, est celui d'Alexis. Il n'a pas pu parvenir à tendre les mains à autrui, librement, tant et aussi longtemps que cet autrui, par le biais du conformisme collectif, l'a empêché d'être soi-même. L'élan vers autrui d'Alexis ne s'est produit que vers la fin du roman, où, après s'être réconcilié avec lui-même, il a tendu ses puissantes mains à autrui.

Pour ce qui est du désinvolte Nathanaël, il a ressenti de la compassion pour autrui pendant son séjour ici-bas. Ainsi, il a aidé ses vis-à-vis, notamment le missionnaire à l'Île perdue. Mais, à chaque occasion, il se devait de s'assurer de sa propre sécurité, « ce jeune homme n'était pas dangereux : il se mourait ». (OR, 952) La conservation de soi était ainsi sous-jacente, pour cet homme obscur, qui est né bon et qui s'est efforcé de le rester, à son approche volontaire d'autrui.

Zénon, quant à lui, même si sa sculpture et sa confiance en soi étaient certes supérieures au commun des mortels, rappelons-nous son « Loué sois-je! » (OR, 653), et même s'il n'était intéressé à autrui que dans la mesure où cet autrui était d'une qualité et d'une puissance supérieures, notamment le Tout ou Celui qui Est, il a néanmoins pu s'approcher de l'autre-que-soi, et a pu même atteindre l'oeuvre au blanc, en étant charitable envers autrui d'une manière désintéressée comme par exemple en pratiquant la médecine. « L'oeuvre au blanc, selon Marguerite Yourcenar, semble avoir été un moment de sublimation en chimie et de désintéressement complet, de parfaite charité, d'abandon de tout ce qui nous concerne, ce qui fait qu'on s'occupe des autres, en

matière de... comment dire, d'alchimie métaphysique et morale, et cela devait se produire de temps en temps. » (Bjurström, 4) Zénon a aussi vécu une expérience qui s'apparente à la fusion hétéropathique décrite par Scheler lors de son passage à Tournai où il a ressenti les mêmes sensations qu'une femme enterrée vivante. « La voiture roulait de nouveau en pleine campagne, et le prieur parlait d'autre chose, que Zénon croyait encore étouffer sous le poids de pelletées de terre. Il se rappela soudain qu'un quart d'heure avait passé, que cette créature dont il souffrait les angoisses avait déjà elle-même cessé de les éprouver. » (OR, 673)

L'empereur Hadrien et Marguerite Yourcenar, ont été tous deux portés avec enthousiasme vers autrui. Cet enthousiasme ou cet élan n'a été possible que grâce à l'édification solide de leur propre sculpture. En effet, ce n'est que dans la mesure où ils ont développé les possibilités logeant en leur intérieur, en satisfaisant leur soi, qu'ils ont pu s'occuper davantage d'autrui, d'un autrui non tenu pour acquis. La sculpture de soi chez Marguerite Yourcenar et chez l'empereur Hadrien a occupé la première partie de leur existence respective et le moment d'une plus grande ouverture vers autrui s'est produit, chez Hadrien, lors de son accession au trône d'empereur, « [m]a propre vie, écrivait-il à Marc-Aurèle, ne me préoccupait plus : je pouvais de nouveau penser au reste des hommes » (OR, 358), et chez Marguerite Yourcenar, lors de sa venue définitive aux États-Unis. C'est à ce moment que la priorité accordée à la sculpture de soi, représentée par la figure du *Condottiere*, a fait davantage d'espace à l'autre-que-soi ainsi qu'à la figure du *Cavalier polonais* qui marque la réflexion et le courage face à la croisée des chemins.

La sympathie hadrianique a été dirigée vers son peuple et même vers les peuples ennemis. L'empereur considérait ce phénomène comme une façon de se donner des « rallonges presque indestructibles » (OR, 385), une manière de partager l'existence d'un grand nombre de personnes. « J'ai cru, écrivait-il à Marc-Aurèle, et dans mes bons moments je crois encore, qu'il serait possible de partager de la sorte l'existence de tous, et cette sympathie serait l'une des espèces les moins révocables de l'immortalité. »

(OR, 291) Hadrien a voulu améliorer les lois et les conditions de vie de ses concitoyens. Il a voulu retirer le meilleur de ce qui logeait en chaque individu. Il a construit des temples et une bibliothèque, « un *Hôpital de l'âme* » (OR, 462), afin que chacun puisse s'abreuver aux connaissances qu'il avait lui-même reçues. Il s'est finalement choisi un successeur et a rédigé ses Mémoires pour Marc-Aurèle, pour lui-même et pour beaucoup d'autres afin que son oeuvre puisse servir de guide pour les générations à venir.

La sympathie chez Marguerite Yourcenar a été dirigée vers un autrui contemporain et, dans une large mesure, américain, avant de s'universaliser à l'échelle planétaire. Cet autrui s'identifie certes à l'être humain, comme ses amis, ses collègues de travail et ses étudiantes, et sa compagne Grace, avec qui elle a vécu pendant plusieurs années et pour qui elle ressentait un amour de sympathie qui est, nous l'avons déjà mentionné, un « sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous. [...] [I]l s'agit d'un lien, charnel ou non, sensuel toujours, quoi qu'on fasse, mais où la sympathie prend le pas sur la passion. » (YO, 76) Marguerite Yourcenar a toutefois davantage ressenti de la sympathie pour la Nature et pour les animaux, sympathie qu'elle a déployée par sa

participation à de nombreux organismes pour la défense de la flore et de la faune et par ses écrits où elle dénonce, tout particulièrement dans *Le Labyrinthe du monde*, le mauvais traitement fait à la Nature en général, aux animaux et à l'homme envers lui-même. Par exemple, l'auteur en nous décrivant une croix d'ivoire qui était près de son berceau et qu'elle avait encore en sa possession, commente sur les aléas de sa provenance.

« L'ivoire provient d'un éléphant tué dans la forêt congolaise, dont les défenses ont été vendues à bas prix par des indigènes à quelque trafiquant belge. Cette grande masse de vie intelligente, issue d'une dynastie qui remonte au moins jusqu'au début du Pléistocène, a abouti à cela. [...] L'artiste qui a façonné cette matière n'a su en faire qu'une bondieuserie de luxe ». (EM, 723)

La sympathie chez Marguerite Yourcenar s'est aussi articulée par l'acte d'écrire (ses romans, ses Mémoires, sa correspondance) et par l'acte de se dire, de se raconter (ses vidéos, ses entretiens). C'est en écrivant, entre autres, les *Mémoires d'Hadrien* que l'auteur a pu expérimenter une forme d'empathie à caractère médiumnique où elle n'était, en quelque sorte, que le médium à travers lequel s'est exprimé un Hadrien d'une autre époque. C'est aussi par l'entremise de ses nombreux entretiens que Marguerite Yourcenar, qui se souciait suffisamment d'autrui, a pu le mettre en garde contre son avidité qui finira par détruire un jour son seul logis, la Terre. Elle voulait que les gens soient plus fermes mais aussi suffisamment souples pour s'adapter aux changements que la vie leur offre. Elle voulait aussi que les gens aillent « de l'autre côté des frontières [chercher] le dépaysement qui [leur] permet[te] de [mieux] juger, ce coup d'oeil. » (NR) Elle voulait que les gens puissent se solidifier pour mieux sympathiser

avec autrui. « Sympathiser ce n'est pas revivre ce qu'on avait jadis vécu, c'est [...] se réaliser plus complètement. » (Ochanine, 101) Comme le disait Marguerite Yourcenar elle-même, c'est « se donner des rallonges. » (NR) C'est - en étant ferme, solide et satisfait - aller vers l'autre, et revenir vers soi, et marcher tous deux, dans la même direction, vers un devenir viable et sain.

L'intervention sympathique yourcenarienne

Il faudrait maintenant nous demander dans quelle mesure l'intervention sympathique yourcenarienne est encore pertinente de nos jours. En d'autres termes, les efforts yourcenariens dans l'élaboration d'un processus sympathique à être partagé par tous les êtres, portent-ils fruits ou sont-ils vains et, surtout, que reste-t-il à faire?

Nous avons souligné au cours de cette étude que la sympathie chez Marguerite Yourcenar, tout comme celle chez Nathanaël par exemple, s'orientait davantage vers la Nature et les animaux. Cela est certes véridique mais nous croyons qu'il faut aussi tenir compte du fait que si l'auteur insistait tant sur la cruauté faite aux animaux et sur la sympathie que nous devrions avoir envers eux, c'est qu'elle croyait que cette cruauté était la source du mal fait par l'humain à son semblable. Nous nous rappellerons son énoncé : « [T]out acte de cruauté subi par des milliers de créatures vivantes est un crime contre l'humanité qu'il endure et brutalise un peu plus. » (EM, 397) Or, Marguerite Yourcenar aimait tous les êtres dignes de ce nom, y compris les humains. Son intervention sympathique envers tous les êtres n'est pas restée vaine, nous n'avons qu'à mentionner les efforts déployés dans le but d'empêcher le massacre des

phoques ou encore la grande sensibilisation à l'aménagement de réserves écologiques.

Mais bien sûr, l'auteur aurait voulu faire plus. Comme Hadrien qui nous disait vers la fin de son règne : « Tout reste à faire » (OR, 505), l'auteur elle-même mentionnait à Bernard Pivot en 1979, qu'elle aurait pu et voulu faire beaucoup plus. Marguerite Yourcenar aurait voulu faire davantage pour tous les êtres mais elle était aussi consciente que, comme écrivain, elle avait probablement contribué à aider ses semblables. Par exemple, elle mentionnait à Matthieu Galey en parlant de l'écrivain :

Il est utile s'il ajoute à la lucidité du lecteur, le débarrasse de timidités ou de préjugés, lui fait voir et sentir ce que ce lecteur n'aurait ni vu ni senti sans lui. Si mes livres sont lus et s'ils atteignent une personne, une seule, et lui apportent une aide quelconque, ne fût-ce que pour un moment, je me considère comme utile. [...] Si le passage de *Souvenirs pieux* sur les éléphants massacrés a découragé un seul riche désœuvré d'aller tuer un éléphant en Afrique, ou une seule femme d'acheter une babiole en ivoire, je me croirai justifiée d'avoir écrit *Souvenirs pieux*. (YO, 248, 249)

Le fait que Marguerite Yourcenar ait voulu être utile, comme cela a aussi été le cas chez Hadrien, nous rappelle son engagement social. En effet, elle tenait à faire partie de nombreuses associations pour la protection de la flore et de la faune, associations qui continuent même de nos jours à recevoir des sommes du trust yourcenarien. Ces engagements font suite aux nombreuses remarques yourcenariennes sur l'état dans lequel se trouve la Nature de nos jours, dû principalement à l'étourderie des humains. Elle tenait aussi à mettre en garde les humains afin qu'ils puissent faire tout en leur pouvoir pour protéger la Nature et pour se développer eux-mêmes grâce au processus sympathique. Le je de l'auteur fait encore une fois ressortir cette complicité entre le moi

qui écrit et le moi qui vit sa vie et celle de ses personnages. Nous l'avons déjà dit, le je yourcenarien comprend plusieurs entités comme ce fut le cas pour son personnage Zénon. Il n'y a pas ici de clivage évident entre l'écrit et le vécu de Marguerite Yourcenar et le récit de la vie yourcenarienne a été un outil indispensable afin de mieux expliciter l'univers de l'auteur.

Il est aussi exact que parfois nous avons l'impression que tout reste à faire, que l'approfondissement de notre sympathie pour tous les êtres ne progresse pas beaucoup, et qu'il faut toujours être vigilant pour conserver le statu quo. D'ailleurs, Marguerite Yourcenar croyait que « rien ne se fera que par une compréhension, une sympathie et une collaboration plus grandes des hommes et des femmes. [...] Tout est sauvé par la sympathie, par la compréhension, par l'absence d'ignorance réciproque. » (CO, 4) Tout est sauvé aussi par le respect que les êtres se donnent entre eux, ce qui contribue à la dignité de l'homme. Ce respect peut être enclenché par le pathos de la distance préconisé par Scheler et Onfray, mais distance aussi comme rapprochement par la politesse. « Par la politesse, je signale à autrui qu'il est bien consciemment et volontairement impliqué dans la boucle qui, partant de moi, me ramènera à moi, certes, mais non sans avoir pris la mesure de son désir et sans avoir souhaité son plaisir, sinon contribué à le réaliser. » (Onfray 1, 176)

La sympathie chez Marguerite Yourcenar peut aussi être un modèle éthique, esthétique et avant-gardiste dans la mesure où elle se préoccupait de la dignité de l'homme et de son rapport avec la nature; dans la mesure où l'excellence du travail d'artiste et la beauté importaient beaucoup pour elle, et dans la mesure où elle n'avait pas

peur de larguer les amarres pour se donner la possibilité de s'ouvrir des fenêtres sur l'univers. Elle nous a d'ailleurs mentionné : « Il faudrait qu'il y ait toujours, pour tout le monde, des fenêtres sur le monde. Mais ça, il dépend énormément de nous de les trouver.

[Il faudrait] tâcher de connaître plus d'êtres, tâcher d'aimer plus d'êtres. » (CO, 3)

Et, pour cette impératrice d'un empire littéraire, ce qu'il faudrait surtout identifier et développer en chacun de nous, c'est « ce contact avec la Nature, ce contact avec l'Univers, ce fait d'être, d'être tout simplement un être, parmi les êtres. » (RA, 5)

C'est certes le souhait que forme Marguerite Yourcenar des confins de l'Éternité car la « sympathie serait l'une des espèces les moins révocables de l'immortalité. » (OR, 291)

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne prétend pas à l'exhaustivité. Nous y avons toutefois inclus, d'une part, l'oeuvre de Marguerite Yourcenar et ses interventions critiques; et, d'autre part, la liste des ouvrages, articles, et documents connexes consultés dans le cadre de la rédaction de cette thèse.

L'oeuvre de Marguerite Yourcenar

Yourcenar, Marguerite. *Le Jardin des Chimères*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1921.

---. *Les Dieux ne sont pas morts*. Paris: Éditions Sansot, R. Chiberre éd., 1922.

---. *Alexis ou le Traité du vain combat*. Paris: Au sans pareil, 1929.

---. *La Nouvelle Eurydice*. Paris: Grasset, 1931.

---. *Pindare*. Paris: Grasset, 1932.

---. *La Mort conduit l'attelage*. Paris: Grasset, 1933.

---. *Denier du rêve*. Paris: Grasset, 1934.

---. *Feux*. Paris: Grasset, 1936.

---. *Nouvelles orientales*. Paris: Gallimard, 1938.

---. *Les Songes et les Sorts*. Paris: Grasset, 1938.

---. *Le Coup de grâce*. Paris: Gallimard, 1939.

---. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Plon, 1951.

---. *Électre ou la Chute des masques*. Paris: Plon, 1954.

---. *Les Charités d'Alcippe*. Liège: La Flûte enchantée, 1956.

---. *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minautore?* Paris: Plon, 1963.

---. *L'Oeuvre au Noir*. Paris: Gallimard, 1968.

- . *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature françaises*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* (Rosbo P. de). Paris: Mercure de France, 1972.
- . *Souvenirs pieux*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Archives du Nord*. Paris: Gallimard, 1977.
- . *Entretien avec Marguerite Yourcenar*, (Jean Montalbetti) Casette audio, 1977.
- . *Présentation critique de Constantin Cavafy*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *Sous bénéfice d'inventaire*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *Radioscopie avec Marguerite Yourcenar*. (5 cassettes) Grenoble: Enregistrement audio avec Jacques Chancel, Radio-France, 1979.
- . *Fleuve profond, sombre rivière*. Paris: Gallimard, 1979 (1^{re} éd. 1966).
- . *La Couronne et la Lyre*. Paris: Gallimard, 1979.
- . *Présentation critique d'Hortense Flexner*. Paris: Gallimard, 1979.
- . *Marguerite Yourcenar*. (Enregistrement vidéo avec Bernard Pivot – Sous la direction de Ribowski). Paris: Hexagone International, 1979.
- . *Écrit dans un jardin*. Montpellier: Fata Morgana, 1980.
- . *Mishima ou la vision du vide*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï*. Maine: High Loft, 1980.
- . *Les yeux ouverts. Entretien avec Marguerite Yourcenar*. (Matthieu Galey) Paris: Le Centurion, 1980.
- . *Anna, soror...* Paris: Gallimard, 1981.

- . *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*. Paris: Gallimard, 1981.
- . *Comme l'eau qui coule*. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita Govinda. L'Andalousie ou les Hespérides*. Marseille: Rivages/Cahiers du Sud, 1982.
- . *Notre-Dame-des-Hirondelles*. Dessiné par Georges Lemoine. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- . *Le Temps ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard, 1983.
- . *Confidences (Propos et Confidences)*. (4 vidéos-Société Radio-Canada) Montréal: 1983. (CO, 1, au sujet de l'écrivain et enregistré le 3 avril 1983); (CO, 2, au sujet des espaces infinis et enregistré le 10 avril 1983); (CO, 3, au sujet de la mythologie des animaux et enregistré le 17 avril 1983; et, (CO, 4, au sujet de la femme et enregistré le 24 avril 1983).
- . *Les Charités d'Alcippe*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Paris: Coll. Folio cadet, 1984.
- . *Marguerite Yourcenar et l'amour de la terre*. Entretien, France-Culture, avec Laurence Cossé, 2 au 9 février 1984.
- . *Un homme obscur. Une belle matinée*. Paris: Gallimard, 1985.
- . *L'île heureuse*. Évocation de l'île des Monts-Déserts à travers les textes d'Hortense Flexner, de l'histoire et de la nature. Antenne 2, mars 1985.
- . *La Voix des choses*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *Quoi ? L'Éternité*. Paris: Gallimard, 1988.
- . *Le Dialogue dans le marécage*. Paris: Gallimard, 1988.
- . *En pèlerin et en étranger*. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Essais et mémoires*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- . *Le Tour de la prison*. Paris: Gallimard, 1991.

- . *Conte bleu. Le premier soir. Maléfice*. Paris: Gallimard, 1993.
- . *Lettres à ses amis et quelques autres*. (Édition établie, présentée, et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones.) Paris: Gallimard, collection Folio, 1995.
- . *Sources II*. Paris: Gallimard, 1999.
- . *Portrait d'une voix. Série d'entretiens avec Marguerite Yourcenar*. Sous la direction de Maurice Delcroix. Paris: Gallimard, 2002.
- . *D'Hadrien à Zénon : Correspondance 1951-1956*. Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault. Paris: Gallimard, 2004.
- Woolf, Virginia. *Les Vagues*. Trad. Marguerite Yourcenar. Paris: Stock, 1937.
- Mishima, Y. *Cinq Nô modernes*. Trad. de Marguerite Yourcenar et Jun Shiragi. Paris: Gallimard, 1984.
- Baldwin, James. *Le coin des « Amen »*. Trad. de Marguerite Yourcenar. Paris: Gallimard, 1983.
- James, H. *Ce que savait Maisie*. Trad. de Marguerite Yourcenar. Paris: R. Laffont, 1984 (1^{re} éd. 1947).

Articles de Marguerite Yourcenar

- . "Spes navigantium." Dans *Le Divan*, 102 (sept.-oct. 1924): 428-431.
- . "L'Homme." Dans *L'Humanité*, 10046 (13 juin 1926): 2.
- . "La faucille et le marteau." Dans *L'Humanité*, (20 nov. 1926).
- . "Kâli décapitée." Dans *La Revue européenne*, (avril 1928): 392-396.
- . "L'Île des morts : Boecklin." Dans *La Revue mondiale*, (15 avril 1928): 394-399.
- . "Pierrot pendu." Dans *Point et Virgule*, 7 (mai 1928): 20.

- . "En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff." Dans *La Revue mondiale*, 189 (15 fév. 1929): 413-418.
- . "Un dialogue d'Éleuthérios." "Métaphysiques." Dans *Le Rouge et le Noir*, (avril-mai 1929): 174-175.
- . "Endymion." Dans *Mercure de France*, (1^{er} juin 1929): 295-297.
- . "Caprée." Dans *Revue Bleue*, 12 (15 juin 1929): 371.
- . "Diagnostic de l'Europe." Dans *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, (juin 1929): 745-752.
- . "Abraham Fraunce traducteur de Virgile : Oscar Wilde." Dans *Revue bleue*, 20 (19 oct. 1929): 621-627.
- . "Les Charités d'Alcippe." Dans *Le Manuscrit autographe*, 24 (nov.-déc. 1929): 112-117.
- . "Le premier soir." Dans *La Revue de France*, 23 (1^{er} déc. 1929): 435-449
- . "Sept poèmes pour Isolde morte." Dans *Le Manuscrit autographe*, 27 (mai-juin 1930): 85-88.
- . "Poèmes, *Monstra*." Dans *La Revue mondiale*, 198 (15 juin 1930): 401-403.
- . "La Symphonie héroïque." Dans *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, (août 1930): 129-143.
- . "Le catalogue des idoles." Dans *Le Manuscrit autographe*, 30 (nov.-déc. 1930): 96-97.
- . "L'improvisation sur Innsbruck." Dans *La Revue européenne*, (déc.1930): 1013-1025.
- . "Recoins du coeur." Dans *Le Manuscrit autographe*, 31 (janv.-fév. 1931): 103-105.
- . "Un poète grec : Pindare." Dans *Le Manuscrit autographe*, 32 (mars-avril 1931): 81-89; 33 (mai-juin 1931): 88-97; 34 (juillet-août 1931): 92-102; 36 (nov.-déc. 1931): 95-98.
- . "Sixtine." Dans *Revue bleue*, 22 (21 nov. 1931): 684-687.

- . "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï." Dans *Le Manuscrit autographe*, 36 (nov.-déc. 1931): 49-58.
- . "Le Dialogue du marécage." Dans *La Revue de France*, 4 (15 fév. 1932): 637-665.
- . "Le Changeur d'or." Dans *Europe*, 116 (15 août 1932): 566-577.
- . "Maléfice." Dans *Le Mercure de France*, 241 (1^{er} janv. 1933): 113-132.
- . "D'après Greco." Dans *La Revue du siècle*, (oct. 1933): 5-12; (nov. 1933): 33-40; (janv. 1934): 38-59.
- . "Les Tulipes de Cornélius Berg." [sic], Dans *Le Cahier bleu*, 5 (8 déc. 1933): 229-230.
- . "Essai de généalogie du saint." Dans *Revue bleue*, 12 (16 juin 1934): 460-466.
- . "Éloge de Don Ramire." Dans *La Revue argentine*, (mars 1935): 26-27.
- . "D'après Rembrandt." Dans *Revue bleue*, (5 janv. 1935): 11-20; (19 janv. 1935): 53-61.
- . "Ravenne ou le péché mortel." Dans *Balzac*, (15 juin 1935): 1, 3.
- . "Apollon tragique." Dans *Le Voyage en Grèce*, (été 1935): 25.
- . "Feux." Dans *La Revue de France*, 15 (1^{er} août 1935): 491-498.
- . "Deux amours d'Achille." Dans *Mercure de France*, 895 (1^{er} oct. 1935): 118-127.
- . "Poème du Joug." Dans *La Phalange*, 9.1 (15 déc. 1935): 77.
- . "Comment Wang-Fô fut sauvé." Dans *Revue de Paris*, 43.4 (15 fév. 1936): 848-859.
- . "Complainte de Marie-Thérèse. [sic]" Dans *Cahiers du Sud*, (février 1936): 129-137.
- . "Dernière Olympique." Dans *Le Voyage en Grèce*, 4 (printemps 1936): 22.
- . "Aveux de Clytemnestre." Dans *La Revue de France*, 9 (1^{er} mai 1936): 54-62.
- . "Les vagues, de Virginia Woolf." [traduction d'un fragment], Dans *Revue hebdomadaire*, 8 (août 1936): 133-153.

- . "Faust 1936." Dans *Les Nouvelles littéraires*, (22 août 1936): 6.
- . "Réponse à une enquête." Dans *Le Voyage en Grèce*, 5 (été 1936): 20.
- . "Suicide de Sappho." Dans *Cahiers du Sud*, (nov. 1936): 803-811.
- . "Le sourire de Marko." Dans *Les Nouvelles littéraires*, (28 nov. 1936): 1-2.
- . "Antigone." Dans *Revue bleue*, (1936): 442-444.
- . "Phèdre." Dans *Revue bleue*, (1936): 444-445.
- . "Notre-Dame-Des-Hirondelles." Dans *Revue hebdomadaire*, (1937): 40-49.
- . "Le lait de la mort." Dans *Les Nouvelles littéraires*, (20 mars 1937): 1-2.
- . "L'homme qui a aimé les Néréides." Dans *La Revue de France*, 17.9 (1^{er} mai 1937): 95-103.
- . "Visite à Virginia Woolf." Dans *Nouvelles littéraires*, (10 juil. 1937): 1-2.
- . "Le dernier amour du prince Genghi." Dans *Revue de Paris*, 44.16 (15 août 1937): 845-854.
- . "Mozart à Salzbourg." Dans *Revue bleue*, 75 (1937): 88-89.
- . "Lettre à Ch. Du Bos, 21-23 déc. 1937." Dans *Cahiers Charles Du Bos*, 9 (nov. 1964): 53-54.
- . "Nouvelles lettres de Gobineau à deux Athéniennes." Dans *Le Voyage en Grèce*, 8 (printemps 1938): 15, 18.
- . "Ariane et l'Aventurier." Dans *Cahiers du Sud*, 219 (août-sept. 1939): 80-106.
- . "Essai sur Kavafis." Dans *Mesures*, 6.1 (15 janv. 1940): 15-35.
- . "F. Prokosch, *Les Sept fugitifs* [traduction d'un fragment]." Dans *Fontaine*, 4 (1936): 111-136.
- . "Présentation de Kavafis." Dans *Fontaine*, 36 (1944): 38-53.
- . "Mythologie." Dans *Lettres françaises* (Buenos Aires), 11 (1^{er} janv. 1944): 41-46.

- . "Mythologie II - Alceste." Dans *Lettres françaises* (Buenos Aires), 14, (1^{er} oct. 1944): 33-40.
- . "Mythologie III - Ariane - Électre." Dans *Lettres françaises* (Buenos Aires), 15 (1^{er} janv. 1945): 35-45.
- . "Le Mystère d'Alceste - Fragments." Dans *Cahiers du Sud*, 284 (1947): 576-601.
- . "Électre ou la Chute des masques." Dans *Milieu du siècle*, 1 (1947): 23-66.
- . "*Mémoires d'Hadrien*: Anima, vagula, blandula." Dans *La Table ronde*, 43 (juil. 1951): 71-84.
- . "*Mémoires d'Hadrien*: Varius multiplex multiformis." Dans *La Table ronde*, 44 (août 1951): 94-118.
- . "*Mémoires d'Hadrien*: Tellus stabilitata [sic]." Dans *La Table ronde*, (sept. 1951): 36-59.
- . "Comment j'ai écrit les *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Combat*, (17-18 mai 1952).
- . "Chants noirs." Dans *Mercure de France*, 1066 (1^{er} juin 1952): 251-261.
- . "Regard sur les Hespérides." Dans *Cahiers du Sud*, 315 (1952): 230-241.
- . "Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Mercure de France*, 1071 (1^{er} nov. 1952): 415-432.
- . "Électre ou la Chute des masques." Dans *La Table ronde*, 65 (mai 1953): 45-57.
- . "Présentation critique de Kavafys." Dans *La Table ronde*, 76 (avril 1954): 9-35.
- . "Poèmes de Constantin Cavafis, traduits par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras." Dans *Preuves*, 39 (mai 1954): 38-41.
- . "L'Écrivain devant l'histoire." Conférence du 26 janv. 1954. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique (publ. 1954).
- . "Carnets de notes d'Électre." Dans *Théâtre de France*, IV (1954): 27-29.
- . "Trois épigrammes de Callimaque. [traduits par M. Yourcenar]." Dans *La Flûte enchantée*, 2 (1954): 36.

- . "Le temps ce grand sculpteur." Dans *La Revue des voyages*, 15 (déc. 1954): 6-9.
- . "Humanisme de Thomas Mann." Dans *Hommage de la France à Thomas Mann*, Paris: Éditions Flinker, 1955: 23-33.
- . "Carnets de notes (1942 à 1948)." Dans *La Table ronde*, (mai 1955): 83-90.
- . "Oppien ou les chasses." Dans *Cynégétique d'Oppien*, Paris: Cent Une, 1955: 1-6.
- . "Chants noirs." Dans *Les Quatre Dauphins*, 1 (printemps 1956): 5-20.
- . "Réponse à une aimable lettre (14 janv. 1957)." Dans *Dialogo a distanza su Adriano*, Sorrento: F. Di Mauro éd., 1991: 33-46.
- . "Marguerite Yourcenar." Dans *Prétexte*, 1 (sept. 1957): 84-85.
- . "Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda." Dans *Cahiers du Sud*, 44, 45 (342) (sept. 1957): 218-228.
- . "*Histoire Auguste* : Quand l'histoire dit-elle la vérité?" Dans *Le Figaro littéraire*, (13 juin 1959): 1, 7, 8.
- . "Les Prisons imaginaires de Piranèse." Dans *NRF*, 97 (1^{er} janvier 1961): 63-78.
- . "Le Cerveau noir de Piranèse." Dans *Pour l'art*, Lausanne-Paris, 77 (mars-avril 1961): 13-16.
- . "Agrippa d'Aubigné." Dans *NRF*, (1^{er} nov. 1961): 819-834.
- . "Celle qui aima Henry III." Dans *Le Figaro littéraire*, 815 (2 déc. 1961): 1, 8.
- . "Le sourire de Marko." Dans *Le Nouveau Candide*, 38 (18-25 janv. 1962): 14.
- . "Il n'en avait oublié qu'une." Dans *Le Nouveau Candide*, 46 (15-22 mars 1962): 15.
- . "Le lait de la mort." Dans *Le Nouveau Candide*, (25 juil.-1^{er} août 1962): 14.
- . "Le Mystère d'Alceste - Pièce en un acte." Dans *La Revue de Paris*, (mai 1963): 13-36.
- . "Thésée, mythe éternel." Dans *Le Figaro littéraire*, (15 juin 1963): 4.

- . "Hortense Flexner, En guise d'avant-propos." Dans *NRF*, 134 (1^{er} fév. 1964): 212-218.
- . "Hortense Flexner, Poèmes choisis." Dans *NRF*, 134 (1^{er} fév. 1964): 219-229.
- . "Marguerite Yourcenar répond au questionnaire Marcel Proust." Dans *Livres de France*, 5 (mai 1964): 11-13.
- . "Les derniers voyages de Zénon." Dans *Livres de France*, 5 (mai 1964): 8-10.
- . "Fleuve profond, sombre rivière." Dans *La Revue de Paris*, (juillet 1964): 41-60.
- . "La conversation à Innsbruck." Dans *NRF*, 141 (1^{er} sept. 1964): 399-419.
- . "Pièces sacrées et profanes traduites par Marguerite Yourcenar." Dans *L'VII*, 18 (oct. 1964): 10-26.
- . "La mort à Münster." Dans *NRF*, 149 (1^{er} mai 1965): 859-875.
- . "Les temps troublés." Dans *La Revue générale belge*, (6 juin 1965): 15-30.
- . "Quelques épigrammatistes de l'époque alexandrine." Dans *NRF*, 167 (1^{er} nov. 1966): 949-960.
- . "Ébauche d'un Jean Schlumberger." Dans *NRF*, (1^{er} mars 1969): 321-326.
- . "La chasse aux phoques." Dans *Le Monde*, 2-3 mars 1969: 12.
- . "Lettre à Alain Bosquet." Dans *Marginales*, (numéro spécial), 125 (avril 1969): 85-86.
- . "Palladas." Dans *NRF*, 199 (1^{er} juil. 1969): 66-73.
- . "Cette facilité sinistre de mourir." Dans *Le Figaro*, (10 fév. 1970): 1.
- . "Animaux vus par un poète grec." Dans *La Revue de Paris*, (fév. 1970): 7-11.
- . "Trois poètes du Bas-Empire." Dans *L'VII*, 29 (mai 1970): 89-107.
- . "Empédocle d'Agrigente." Dans *Revue générale*, 106 (1970): 31-46.
- . "Discours de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1 (1971): 20-31.

- . "Franz Hellens." Dans *Franz Hellens. Recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offerts à l'écrivain à l'occasion de son 90^e anniversaire*, Bruxelles: A. De Rache éd., 1971: 279.
- . "Le rêve, l'invention romanesque et l'apport du réel." Dans *Cahiers littéraires [l'ORTF]*, 19 (été 1971): 35-39.
- . "Une femme étincelante et timide, Virginia Woolf." Dans *Adam International Review*, 364-366 (1972): 16-17.
- . "Une civilisation à cloisons étanches." Dans *Le Figaro*, (16 fév. 1972): 1.
- . "André Gide revisited." Dans *Cahiers André Gide*, 3 (1972): 21-44.
- . "Des recettes pour un art du mieux-vivre." Dans *Le Monde*, (21 juil. 1972): 13.
- . "Saint-Just à Marchienne." Dans *NRF*, 238 (oct. 1972): 58-63.
- . "Ton et langage dans le roman historique." Dans *NRF*, 238 (oct. 1972): 101-123.
- . "Humanisme de Thomas Mann." Dans *Frédéric Tristan, Thomas Mann*, Paris: Éditions de l'Herne, 1973: 100-106.
- . "Jeux de miroirs et feux follets ou quelques rencontres de l'écrivain et de son oeuvre." Dans *NRF*, 269 (mai 1975): 1-15.
- . "*Autour de Natalie Clifford Barney*, [lettres à N. Clifford Barney]." Paris: éd. G. Blin, 1976: 85-88.
- . "Sur quelques lignes de Bède le Vénérable." Dans *NRF*, 280 (avril 1976): 1-7.
- . "La Belgique vue par Georges Borgeaud, Léon Daudet, Drieu La Rochelle, Armand Lanoux, Valéry Larbaud, Henry de Montherland, Marguerite Yourcenar." Dans *Magazine littéraire*, 118 (nov. 1976): 68-70.
- . "Face à face : Marguerite Yourcenar et Selma Lagerlöf." Dans *Le Monde*, 9891, (12 nov. 1976): 12.
- . "Glose sur Noël." Dans *Le Figaro*, (22 déc. 1976): 30.
- . "Préface à Selma Lagerlöf." Dans *Oeuvres*, Paris: Stock, 1976: 7-25.
- . "Sur un rêve de Dürer." Dans *Hamsa*, 2 (1977): 42-45.

- . "Séquence de Pâques : une des plus belles histoires du monde." Dans *Le Figaro*, (7 avril 1977): 1-9.
- . "Fêtes oubliées." Dans *Le Figaro*, (22 juin 1977): 30.
- . "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï." Dans *Virbac Informations*, 4 (15 janv. 1978): 3-4.
- . "Lettre." Dans *Cahiers de l'Herne*, 34 (1978): 161-162.
- . "La fin de Marko Kraliévitich." Dans *NRF*, 302 (1^{er} mars 1978): 46-50.
- . "Lettre." Dans *Alain Bosquet*, Paris: Pierre Belfond, 1979: 164-165.
- . "Incident dans l'Acadie de Champlain (inédit)." Dans *Études littéraires*, (avril 1979): 37-41.
- . "Le Japon de la mort choisie." Dans *L'Express*, 1494 (23-29 fév. 1980): 46-49.
- . "Mythologies." Dans *Les Nouvelles littéraires*, 2728 (13-20 mars 1980): 9-10.
- . "Lettres à Mademoiselle S." Dans *NRF*, 327 (1^{er} avril 1980): 181-191.
- . "Un rite émouvant." et "Érudition et magie." [Extraits des discours de réception à l'Académie française] Dans *Le Figaro*, (23 janv. 1981): 28.
- . "Marguerite Yourcenar en Lisboa." et [lettre de Marguerite Yourcenar] Dans *Raiz e Utopia*, (1981): 5, 6-10.
- . "Qui sait si l'âme des bêtes va en bas?" Dans *Raiz e Utopia*, (1981): 17-19.
- . "Tenez-vous un journal intime? - Pour ne pas perdre pied dans cette eau qui coule." Dans *Le Monde*, 11646, (9 juil. 1982): 19.
- . "Les charmes de l'innocence - une relecture d'Henry James." Dans *NRF*, 359 (1^{er} déc. 1982): 66-73.
- . "La poudre de sourire." [Lettre de M. Yourcenar] Dans *Marie Métrailler, Marie-Magdeleine Braumagne*, Monaco: Édition du Rocher, 1982: 7-9.
- . "Amrita Pritam : Poèmes." Dans *NRF*, 365 (juin 1983): 166-178.

- . "L'homme qui signait avec un ruisseau." Dans *Le Nouvel Observateur*, (16 déc. 1983): 40-41.
- . "Prix Érasme 1983 : Discours de remerciement de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman 20-50*, (1983): 117-121.
- . "Les trente-trois noms de Dieu. Essai d'un journal sans date et sans pronom personnel." Dans *NRF*, (1^{er} juin 1986): 101-112.
- . "Si nous voulons encore essayer de sauver la terre." Dans *Le droit à la qualité de l'environnement : un droit en devenir, un droit à définir*, Québec: Québec/Amérique, 1988: 25-33.
- . "'Deux Noirs', de Rembrandt." Dans *Le Monde*, (16 déc. 1988): 19, 30.
- . "Carnets de notes de *L'Oeuvre au Noir*." Dans *NRF*, 452 (sept. 1990): 40-53; 453 (oct. 1990): 54-67.
- . "Rainer Maria Rilke." Dans *Rainer Maria Rilke, Poèmes à la nuit*, Lagrasse: Verdier, 1994: 7-10.

Monographies sur Marguerite Yourcenar

- Andersson, K. *Le don sombre. Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.
- Bernier, Yvon. *En mémoire d'une souveraine. Marguerite Yourcenar*. Québec: Boréal, 1990.
- . *Petite Plaisance : Marguerite Yourcenar, 1903-1987*. Northeast Harbor: Petite Plaisance Trust, 1994.
- Biondi, Carminella. *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*. Pise: Editrice Libreria Golliardica, 1997.
- Blot, Jean. *Marguerite Yourcenar*. Paris: Seghers, 1971.
- Boussuges, M. *Marguerite Yourcenar, Sagesse et Mystique*. Grenoble: éd. des Cahiers de l'Alpe, 1987.

- CIDMY. *Marguerite Yourcenar et l'écologie*. Bruxelles, 1990.
- . *Marguerite Yourcenar et le sacré*. Volume I, Bruxelles, 1991.
- . *Marguerite Yourcenar et le sacré*. Volume II, Bruxelles, 1992.
- . *Les voyages de Marguerite Yourcenar*. Bruxelles, 1996.
- . *Marguerite Yourcenar et l'Amérique*. Bruxelles, 1998.
- . *Marguerite Yourcenar. Entretiens avec des Belges*. Bruxelles, 1999.
- Deprez, Bérengère. *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*. Bruxelles: Peter Lang, 2003.
- Doré, Pascale. *Yourcenar, ou, le féminin insoutenable*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- Farrell, C.F. et E.R. Farrell. *Marguerite Yourcenar in counterpoint*. Lanham: University Press of America, 1983.
- Gaudin, Colette. *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994.
- Goslar, Michèle. *Yourcenar «Qu'il eût été fade d'être heureux»*. Bruxelles: Éditions Racine, 1998.
- Harris, Nadia. *Marguerite Yourcenar. Vers la rive d'une Ithaque intérieure*. Saratoga: Stanford, 1994.
- Horn, P.L. *Marguerite Yourcenar*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Howard, J.E. *Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar from Violence to Vision*. Cabondale-Edwardville: Southern Illinois University Press, 1992.
- Jacomard, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise D'Aubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993.
- Jacquemin, G. *Marguerite Yourcenar. Qui suis-je?* Lyon: La Manufacture, 1985.
- Julien, A.Y. *L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*. Paris: Gallimard, 1993.

- Levillain, H. *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1992.
- Marchand. *Fiction, semblable et crédibilité*. Candiac: Balzac, 1993.
- Nunn, R.R. et E.J. Geary. *The Yourcenar Collection. A descriptive catalogue*. Brunswick: Bowdoin College, 1984.
- Peyroux, Marthe. *Marguerite Yourcenar. La difficulté de vivre*. Paris: Eurédit, 2003.
- Papadopoulos, Christiane Odile. *L'expression du temps dans l'oeuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*. New York: Peter Lang, 1988.
- Poli, G. *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*. Milano: Mursia, 1990.
- Pont, C.A. *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994.
- Sanz, T. *Como leer a Marguerite Yourcenar*. Madrid: Ed. Jucar, 1991.
- Sarde, Michèle. *Vous, Marguerite Yourcenar : la passion et ses masques*. Paris: R. Laffont, 1995.
- Savigneau, Josyane. *L'invention d'une vie*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1990.
- Shurr, G.H. *Marguerite Yourcenar. A reader's guide*. Lanham: University Press of America, 1987.
- Vazquez de Parga, M.J. *En torno a Yourcenar*. Tenerife: Excmo, 1990.

Études sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar

- Adam-Maillet, Maryse. "Les crises : la statue, la chair et la momie." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 54-58.
- Allamand, Carole. "A/Lexis : le silence dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman 20-50*, 30 (2000): 153-163.
- . "Au défaut des mères : Yourcenar, Duras et la création littéraire." Dans *The French Review*, 75(5) (April 2002): 891-902.

- Andersson, Kajsa. "Marguerite Yourcenar ou le don de l'universalité." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome 1*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 3-13.
- . "Marguerite Yourcenar et la Suède : une longue amitié." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 91-104.
- Arancibia, Blanca. "Marguerite Yourcenar ou la longue fidélité." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 2 (juin 1988): 16-27.
- . "La hantise de l'impureté dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *La Licorne*, 20 (1991): 139-144.
- . "Quelle universalité?" Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome 1*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 15-21.
- . "Mythe de l'histoire. 'Littérature' et autobiographie." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 9-15.
- . "Un Arbre aux multiples ramifications." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 201-208.
- . "La rhétorique de l'amour et de l'amitié selon deux textes." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 239-246.
- . "'Assise, la fileuse au bleu de la croisée'." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 207-212.
- Artioli, Umberto et Michele Magnien. "Production de 'réalité' ou faim d'impossible?" Dans *Europe*, (nov.-déc. 1984): 132-147.
- Assoun, Paul-Laurent. "Le signifiant impérial : Écriture de soi et passion du père." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 16-26.
- Barzilai-Tierelinkx, A. "Marguerite Yourcenar : un humanisme tourné vers l'inexpliqué." Dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 58 (2) 1980: 205-214.
- Becker, Rosa. "Yourcenar en mouvement. Jugement et préjugé dans l'essai sur Thomas Mann." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 217-224.

- Beckett, Sandra L. "Les livres pour enfants de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 127-139.
- Benoît, Claude. "Marguerite Yourcenar : de la première à la troisième personne." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 3 (fév.1989): 35-50.
- . "Contemplation et écriture." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 283-292.
- . "La mort dans les *Nouvelles orientales*." Dans *Sud*, 1990:155-163.
- . "De l'image du moi à l'image du monde." Dans *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastian: U. del Pais Vasco, 1990: 39-46.
- . "Le personnage yourcenarien : de l'individuel à l'universel." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 61-70.
- . "Les avatars du mythe prométhéen dans les dernières oeuvres romanesques de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 17-27.
- . "L'écriture de la persuasion dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar : Écriture, réécriture, traduction*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 37-47.
- . "'Jeux de miroirs et feux follets' ou quand Marguerite Yourcenar se penche du côté de l'insaisissable." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 47-56.
- . "Quoi ? L'Éternité ou la fin d'un voyage vers soi." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 259-272.
- . "L'égotisme yourcenarien? De la naissance du *je* à la disparition du *moi*." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 89-99.
- Ben Youssef, Hager. "Lecture d'archives, lecture de soi." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 22 (déc. 2001): 157-172.
- Berger, Michèle. "Nathanaël ou l'art de faire mourir." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 4 (juin 1989): 9-23.

- . "La vision de la création-mort dans *Comment Wang-Fô fut sauvé.*" Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 10 (juin 1992): 35-41.
- . "Nathanaël et Valentine : la verticalité." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 165-174.
- . "Histoire et roman. Comment s'en défaire?" Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 29-37.
- Berthelot, Anne. "Matière et forme : Zénon, ou l'homme sans qualités." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 239-249.
- . "Zénon/Martha : les figures de l'androgynisme dans *L'Oeuvre au Noir.*" Dans *Francographies*, 5 (1996): 49-59.
- . "Ayann ou amicitia : Zénon face au Prieur des Cordeliers." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 63-71.
- Berthier, Philippe. "Limbes du moi." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 53-62.
- Bétis, Christine. "Le destinataire : 'Varius, multiplex, multiformis lector'." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 108-113.
- Bigel, Jean-Pierre. "Portrait historique d'Hadrien." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 32-37.
- Biondi, Carminella. "Zénon et l'alchimie : Voyage au bout de la connaissance." Dans *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa: Libreria Goliardica, 1988: 15-30.
- . "Quand l'abîme était un marécage." Dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 3 (4) 1988: 73-79.
- . "Neuf mythes pour une passion." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov. 1989): 27-33.
- . "Marguerite Yourcenar et Edouard Glissant : deux écrivains face à l'universel." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 3-10.

- . "« Qu'il eût été fade d'être heureux! » L'aspiration au bonheur et l'initiation par la douleur dans les premiers romans de Marguerite Yourcenar." Dans *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Genève: Droz, 1995: 397-408.
- . "L'enfer, c'est les autres? Voyage à la recherche de la 'Nouvelle Eurydice'." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 125-138.
- . "Le mythe de l'Androgyne dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 39-48.
- . "Marguerite Yourcenar, Retour aux sources et catharsis dans les premiers romans de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, Tours: S.I.E.Y., 1998: 39-48.
- . "De *D'Après Rembrandt* à *Un homme obscur*, ou la chrysalide qui devient papillon." Dans *Écriture, réécriture, traduction*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 257-263.
- Bjurström, C. G. "Yourcenar parle de *L'Oeuvre au Noir*." Dans *La Quinzaine littéraire*, 57 (16-30) (sept. 1968): 4, 5.
- Blankeman, Bruno. "J'immobiliserai ton âme." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 22 (déc. 2001): 57-74.
- Body, Jacques. "Marguerite Yourcenar et l'école des annales : réflexions sur le possibilisme." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 49-57.
- Bonali-Fiquet, Françoise. "Marguerite Yourcenar : 'ce simple point qui bouge.'" Dans *Transhumances culturelles*, Pisa: Goliardica, 1985: 233-242.
- . "Le grand tour de Michel-Charles." Dans *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa: Libreria Goliardica, 1988: 31-42.
- . "Du je à l'autre dans *Le Labyrinthe du monde*. Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 93-106.
- . "Rome mythique, Rome baroque dans *Denier du Rêve*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 59-70.

- . "Les lectures de Marguerite Yourcenar enfant et adolescente." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 153-165.
- Borrut, Michel. "Trois jeunesses impériales." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 74-78.
- Bots, Wim J. A. "Marguerite Yourcenar et le sacré des gestes simples." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 129-136.
- . "Marguerite Yourcenar ou l'universalité du renouvellement cyclique." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 23-30.
- . "Marguerite Yourcenar et Michel de Montaigne." Dans *Travaux de littérature*, 7 (1994): 355-366.
- . "L'histoire : prétexte au roman yourcenarien de l'universel." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 71-79.
- . "Montaigne et Yourcenar à la recherche de l'authenticité tonale, deux parcours, deux finalités différentes." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 143-148.
- . "Marguerite Yourcenar, l'expression transparente d'une vision du monde à travers la litote." Dans *Marguerite Yourcenar : Écriture, réécriture, traduction*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 113-119.
- Bott, François. "Les yeux de madame Yourcenar." Dans *Monde [Livres-idées]*, 13924 (3-9 nov. 1989): 25.
- Boucquey, Eliane. "Marguerite Yourcenar : notre nostalgie d'un ordre." Dans *La Revue Nouvelle*, 5-6 (jan.-juin 1980): 536-542.
- Bourbonnais, Nicole. "Le groupe dans l'oeuvre yourcenarienne : fonction et signification." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 71-79.
- . "L'écriture des voix dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 75-89.
- . "L'Autre de don Juan ou le leurre de la féminité." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 193-200.

- . "L'écrivain comme martyr de la création ou l'esthétique de la transmutation." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 35-45.
- Boussuges, Madeleine. "Valeur esthétique et valeur mystique de "La nuit dans le désert de Syrie." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 339-342.
- Bouttier-Couqueberg. "Les maîtres de Marguerite : Épicure ou Épictète?" Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 11-15.
- Braure, Marie-France. "Et si on voyait les choses autrement." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 79-90.
- Brebion, Marie-Cécile. "L'Opus alchymicum dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Mythe, rite et symbole*, Angers: Université d'Angers, 1985: 319-332.
- Bregis, Françoise. "Yourcenar et le concept d'épaisseur." Dans *Marginales*, 218 (oct-déc. 1986): 10-17.
- Brémond, Mireille. "Le mythe, paravent du moi?" Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 125-138.
- Brignoli, Laura. "L'humanisme au 20^e siècle : Gide, Camus, Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 11-22.
- . "Les mémoires d'Hadrien entre mythologie et 'mythopoiesis'." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 81-91.
- . "Images du temps et de l'espace dans *Feux* de Marguerite Yourcenar." Dans *Faux titre*, 117 (1996): 231-243.
- Brochu, Jean-Claude. "L'autre, soi-même." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 81-87.
- Caamano, Maria Angeles. "La rêverie orientale de Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome 1*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 81-89.
- Cailler, Bernadette. "Si Marie-Madeleine se racontait : analyse d'une figure de *Feux*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 93-102.

- Callen-King, Katherine. "Marguerite Yourcenar's Greek Earth." Dans *Journal of Modern Greek Studies*, 15(2) 1997: 239-246.
- Capusan, Maria. "Le moi théâtral de Marguerite Yourcenar." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 149-160.
- Carlier, Christophe. "La naissance d'un écrivain. Étude du premier chapitre de *Souvenirs pieux*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 6 (mai 1990): 31-41.
- . "Une oeuvre à la première personne." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 98-102.
- Castellani, Jean-Pierre. "Le suicide dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Sud*, 1990: 143-153.
- . "L'universel et le singulier dans *Denier du rêve* et *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 279-287.
- . "Personnage, espace et temps dans le roman historique de Marguerite Yourcenar : *Denier du rêve*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 103-110.
- . "L'ironie dans le discours amoureux chez Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 247-253.
- . "Une lecture de Jorge Luis Borges." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 185-194.
- . "Les figures de la mère et de l'enfance dans *Denier du rêve* et *Rendre à César*." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 51-61.
- . "L'écriture de Marguerite Yourcenar entre 'je' et 'nous' : des lettres au roman épistolaire." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 37-52.
- Castellano, Julia. "Aspects du symbolisme de la barque chez Marguerite Yourcenar." Dans *Convergences*, 6 (1989): 145-151.
- Catinchi, Philippe-Jean. "Yourcenar en entretien. Un corpus non autorisé." Dans *Roman 20-50*, (1995): 151-159.

- . "De la vraie nature des chronomètres. *L'Oeuvre au Noir* : un roman historique hors du temps." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 111-120.
- Cavazzuti, Maria. "La dernière étape du voyage : le suicide." Dans *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa: Libreria Goliardica, 1988: 43-59.
- . "Le parcours du prieur des Cordeliers : du protagoniste de l'histoire à l'homme obscur." Dans *Roman 20-50*, 9 (mai 1990): 77-87.
- . "La quête du sacré chez Zénon et le prieur des Cordeliers : un cas de marranisme de l'esprit?" Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 245-254.
- . "Zénon et le prieur des cordeliers face à l'histoire : l'écriture d'une renaissance désabusée." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 121-131.
- . "Les songes et les sorts : mythologie du moi, miroir d'universalité." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 107-119.
- . "La petite sirène : une écriture solipsiste de l'amour." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*. Montréal: XYZ, 1997: 255-264.
- . "L'enfance de Marguerite Yourcenar : le dedans et le dehors." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 171-182.
- Chehab, May. "La déduction du 'moi' et l'impossible autobiologie." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 75-88.
- Chêne, Catherine et Diana Le Dinh. "Le labyrinthe du monde : un parcours infini." Dans *Equinoxe*, 2 (1989): 105-111.
- Christensen, Peter G. "Self-deceit in the Récits of Yourcenar and Gide." Dans *West Virginia University Philological Papers*, 30 (1984): 17-26.
- . "Yourcenar's Alexis and the Heritage of Rilke." Dans *Essays-in-French-Literature*, 22 (nov. 1985): 50-58.

- Ciopraga, Magda. "Rapprochements et distances : auteur, personnage, lecteur." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 133-140.
- Cismaru, Alfred. "Marguerite Yourcenar: The final interview." Dans *Michigan Quarterly Review*, 31 (Winter 1992): 96-103.
- Clément, Catherine. "L'androgynie imaginaire de Marguerite Yourcenar." Dans *Magazine littéraire*, (oct. 1979): 19-21.
- Cliche, Èlène. "Yourcenar, une écriture transversale." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 175-184.
- . "Jeanne de Reval et l'échec d'un idéal fusionnel." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 163-170.
- Constant, Marie-Bernard. "Alexis et Anna, soror... Roman des origines et origines du roman." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 121-137.
- Cosset, Evelyne. "La fonction des lettres antiques dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar." Dans *Études classiques*, LX (1992): 345-349.
- . "Un aspect particulier dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar : le bestiaire." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 11 (fév. 1993): 87-98.
- . "Le temps, ce grand sculpteur, ou le temps apprivoisé." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 17 (déc. 1996): 61-67.
- Counihan, Francesca. "Le mélange et la combinaison des corps : l'union des contraires dans *Feux* de M. Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 225-237.
- . "Accueillir l'Autre dans son altérité : les traductions américaines de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 117-126.
- Course, Didier. "D'une réalité topique à l'essence du sacré." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 91-99.

- Crayencour, Georges. "Lettre ouverte aux lecteurs du bulletin de la S.I.E.Y. *Archives du Nord* : Le brouillard se lève." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 8 (juin 1991): 23-38.
- Daude, Cécile. "Qui n'a pas son minotaure? Divertissement sacré de Marguerite Yourcenar : Des 'Borborygmes' de Thésée aux *Mémoires d'Hadrien*." Dans *L'intertextualité*, 1998: 363-415.
- De Almeida Magalhaes et Petro Armando. "Fiction et histoire personnelle dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 189-195.
- Decroos, V. "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar. Dans *Revue des langues vivantes*, 42 (1976): 469-481.
- De Feyter, Patricia. "Du mythe du Moi à l'idéologie de la transcendance." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov. 1989): 77-88.
- . "Zénon ou la vision du vide." Dans *Roman 20-50*, 9 (mai 1990): 89-94.
- . "Histoire Sacrée et Histoire Profane : Zénon et Nathanaël ou l'appétit d'absolu." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 41-52
- . "Nathanaël ou la désinvolture." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 12 (déc. 1993): 71-80; 13 (juin 1994): 21-24.
- . "Le rêve, ce grand architecte." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 101-110.
- . "Qui donc n'aurait pas son minotaure?" Dans *Faux Titre*, 117 (1996): 245-256.
- Dejaifve, Georges. "Le démon de Marguerite." Dans *Les études classiques*, 50 (2) (juillet 1982): 209-224.
- Delcroix, Maurice. "*Alexis ou le Traité du vain combat*, un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar." Dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 29 (mai 1977): 223-241.
- . "Marguerite Yourcenar entre le Oui et le Non." Dans *Marche Romane*, XXXI 1-2 (1981): 65-78.
- . "L'Orient de Zénon." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 16 (mai 1996): 49-65.

- . "D'une rhétorique de la discrétion." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990, 371-379.
- . "Marguerite Yourcenar et la tentation de l'universel." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 31-40.
- . "Traverses du labyrinthe." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 133-142.
- . "Le corps de l'amour." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 25-39.
- . "Sans mère." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 29-40.
- . "Soi comme un autre." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 221-231.
- Delcroix, Simone. "L'éternité transversale." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 125-132.
- Delgado, Arturo. "L'universel et l'intemporel dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 251-261.
- De Meulder, Anne Catherine. "Du mythe de la mort à la mort du mythe. Analyse de deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 14 (déc. 1994): 31-43.
- Deprez, Bérengère. "Surhomme Hadriannique et surhomme Nietzschéen." Dans *Les lettres romanes*, XLVII 3 (1993): 177-184.
- . "Un système symbolique de la parenté dans *Un homme obscur*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 12 (déc. 1993): 23-31.
- . "L'élargissement de la perspective dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 187-198.
- . "À peine un père. Expressions de l'amour parental dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 279-288.
- . "Portrait de l'auteur en vieille servante." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 20 (déc. 1999): 125-136.

- . "L'enfant ressuscité : Lazare." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 105-117.
- Desblache, Lucile. "De la traduction à la création." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 15 (sept. 1995): 19-31.
- . "Marguerite Yourcenar et le monde animal." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 18 (déc. 1997): 143-156.
- . "L'exil américain de Marguerite Yourcenar : entre devenir et revenir." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 20 (déc. 1999): 21-57.
- . "Le tour de la prison : visions d'un voyage au bout de soi." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 279-288.
- Détrez, Christine. "Et si on lisait les choses autrement?" Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 141-151.
- Dezon-Jones, Elyane. "De l'universalité des influences : un écrivain peut en cacher un autre." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 23-33.
- Duneton, Claude. "Et si on analysait les choses autrement?" Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 121-125.
- Dupuis, Michel. "Du sacré au saint. Éléments esthétiques d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 29-39.
- . "Du remous à l'écoulement : la genèse d'*Anna, soror...*" Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 141-154.
- Evano, Brigitte. "La sacralisation de la nature dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 211-218.
- Faigre, M. "Un long combat : Marguerite Yourcenar et les Cahiers du Sud." Dans *Marseille*, 141.143 (avril 1976): 76-81.
- Fareniaux, Louissette. "Yourcenar-Delvaux : le projet alchimique. Dans *Roman 20-50*, 9 (mai 1990): 109-115.
- Farrell, Frederick C. et Edith R. Farrell. "Mirrors and Masks in Marguerite Yourcenar's Denier du rêve." Dans *Papers on Language and Literature*, 17(3) 1981: 307-319.

- . "L'artiste : dieu d'un monde intérieur." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 13-21.
- . "Marguerite Yourcenar : l'artiste et l'amie, en parcourant sa correspondance." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 8 (juin 1991): 39-51.
- . "Dieu/dieu dans *Feux* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 11 (fév. 1993): 11-40.
- . "Un lien entre l'humain et Le Sacré. Le nom de dieu." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 163-173.
- . "L'enfant dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 11 (fév. 1993): 99-107.
- . "L'être et l'univers." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 49-57.
- . "Des mains pour toucher l'univers." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 41-47.
- . "Hadrien et Zénon sur la voie bouddhique." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 155-163.
- . "Trois personnages, en quête de mythe." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 165-176.
- . "'Autrui, cet ennemi, [...] Moi, cet étranger'." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 73-79.
- Faverzani, Camillo. "Dimensions mythologique et historique dans *Denier du rêve* de 1934." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 6 (mai 1990): 63-79.
- Favre, Yves Alain. "Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 21-28.
- . "Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 189-196

- Figueira, Dorothy M. "The Indian Myth of the Transposed Heads in the Work of Thomas Mann and Marguerite Yourcenar." Dans *Rivista-di-Letterature-Moderne-e-Comparete*, 40.2 (April-June 1987): 161-173.
- Fontaine, Guy et Annick Benoît. "Les frontières de la Flandre." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 17-27.
- Foucart, Claude. "Kali décapitée : écriture moderne du mythe. Dans *Mythes et littérature*, Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1994: 87-96.
- Francoeur, Marie et Louis Francoeur. "Phranéoscopie du Moi artiste. Dans *Semiotica*, 108 (1, 2) 1996: 83-98.
- François, Carlo. "Mise en parallèle : *L'Oeuvre au Noir* et la légende d'Ulenspiegel." Dans *Marginales*, XXXVI 198 (fév. 1981): 8-18.
- Fréris, Georges. "Feux ou le quiproquo du moi." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 139-147.
- Gaboret-Guiselin, Dominique. "Marguerite Yourcenar : la voix du siècle. Unique et universelle." Dans *La revue des deux mondes*, 11 (nov. 1997): 11-21.
- Gaillard, Françoise. "Marguerite Yourcenar, une figure de l'humanisme contemporain." Dans *Roman 20-50*, 1995: 65-74.
- Galey, Matthieu. "C'est une reine, Yourcenar, et elle gouverne ses livres et sa vie avec un tel talent." Dans *Réalités*, 345 (oct. 1974): 70-75.
- . "Les songes et les sorts." Dans *Magazine littéraire*, (oct. 1979): 9-11.
- . "La poésie et la religion doivent rester obscures." Dans *Magazine littéraire*, (oct. 1979): 12-15.
- Gantrel, Martine. "Le rôle de la fontaine de Trevi dans *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar." Dans *Francofonia*, 22 (43) 2002: 27-43.
- Garguilo, René. "Le pouvoir et le bonheur... : Confrontation de ces deux concepts dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 111-118.
- . "Le mythe du labyrinthe et ses modulations dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 197-205.

- Garratá, Anne F. et Josyane Savigneau. "A conversation." Dans *Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French*, Yale French Studies: 90 (1996): 214-234.
- Gaudin, Colette. "Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du moi." Dans *Marguerite Yourcenar : Une écriture de la Mémoire*, Marseille: Sud, 1990: 17-30.
- . "Petits papiers, grands projets : en effeuillant les archives de Marguerite." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 139-149.
- . "Le roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 207-218.
- . "Orient/Occident : altérité ou jeux de miroir." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 105-115.
- . "Hadrien, « Rêveur des Dieux »." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 17 (déc. 1996): 111-123.
- . "Hadrien corps et âme : aventure et identité." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 25-35.
- Gill, Brian. "Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 185-196.
- . "L'altérité dans *Le Coup de grâce*." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 53-61.
- . "Narrateur et narrataire chez Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar : Écriture, réécriture, traduction*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 121-132.
- Golieth, Catherine. "Écriture et alchimie dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 19 (décembre 1998): 99-117.
- . "L'écriture de l'ego dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 177-188.
- Gorman, Kay. "Marguerite Yourcenar's Encounter with a Feminist Critic." Dans *Journal of the Australian Universities Language and Literature Association*, 73 (May 1990): 59-73.

- . "Marguerite Yourcenar et le génie du lieu." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 219-227.
- Goslar, Michèle. "Essai de définition du rapport de Marguerite Yourcenar au sacré à travers son oeuvre." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 95-106.
- Grassi, Marie-Claire. "La double voix de Marguerite Yourcenar dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Anna soror...*" Dans *L'une miroir de l'autre*, Clermont-Ferrand: U. Blaise Pascal, 1998: 251-260.
- Gravet, Catherine. "Comment Wang-Fo fut sauvé... à travers le miroir de sorcière." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 15 (sept. 1995): 33-41.
- Greve-Gorokhoff, Claude de. "Grand route et chemin de traverse." Dans *L'Information littéraire*, 35 (1) 1983: 25-32.
- Grodent, Michel. "L'hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar." Dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 3, 4 (1988): 55-67.
- Harris, Nadia. "Les 'jeux de construction' dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *The French Review*, 62 (2) (déc. 1988): 292-299.
- . "La pierre e(s)t l'eau dans l'imaginaire yourcenarien." Dans *French Forum*, 15 (3) 1990: 343-355
- . "Le labyrinthe du monde. Roman historico-didactique." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 229-238.
- Hayashi, Osamu. "Autobiographie et roman familial : à propos des Souvenirs pieux de Marguerite Yourcenar." Dans *Études de langue et de littérature françaises*, 72 (1998): 128-140.
- . "Le moi yourcenarien : entre Freud et Bouddha." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 117-124.
- Hillen, Sabine. "Guerrières aux voix de sirènes." Dans *Rapports Het Franse Boek*, LXVIII (1998): 138-145.
- . "L'Espace de l'obscur." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 12 (déc. 1993): 57-69.

- Hillenaar, Henk. "L'oeuvre d'une femme forte." Dans *Recherches sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pays-Bas: CRIN, 1983: 1-31.
- Hogsett, Charlotte. "Scholarship and Vision in Marguerite Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Classical and Modern Literature*, 13 (Spring 1993): 203-215.
- Holland Sarnecki, Judith. "Écriture et maternité : métaphores maternelles dans *Le labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 13 (juin 1994): 109-120.
- Hörmann Pauline, A.H. "(Auto)Biographie dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Nord*, 31 (juin 1998): 59-69.
- Houppermans, Josef. "Comment effraie dans les bois le hululement d'une chouette." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 239-250.
- Howard, Joan. "Sacrificing the Sacrifice in Yourcenar's *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Degré Second*, 12 (nov. 1989) 25-31.
- Huré, Jacques. "L'indianité de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 51-59.
- . "L'histoire de l'Orient antique, à la charnière de la représentation romanesque d'Hadrien et du discours autobiographique." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 251-258.
- Jacobée, Pierre. "Platonic and Christian Traditions in Yourcenar's Alexis." Dans *Degré Second*, (nov. 1989): 11-15.
- Joly, Michelle. "Zénon, l'Homme-dieu?" Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 13 (juin 1994): 85-95.
- . "Écriture et temporalité dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 259-266.
- Joret, Paul. "Intentionnalité et idéologie chez Marguerite Yourcenar : quelques réflexions à partir du commentaire consacré à Octave Pirmez dans *Souvenirs Pieux*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov. 1989): 111-142.

- . "Un homme obscur de Marguerite Yourcenar : Un 'Traité du vain combat?'" Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 12 (déc. 1993): 81-97.
- . "Du comique au cosmique et vice versa : constructions et déconstructions mythologiques dans *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 267-278.
- Julien, Anne-Yvonne. "Marguerite Yourcenar ou la dissolution autobiographique, *Solve et Coagula*." Dans *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris: Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001: 281-294.
- Keryell, Jacques. "La sagesse de Yourcenar." Dans *Cahiers du CERF XX*, 3 (1987): 37-55.
- Keypour, David. "La dette gidienne de Marguerite Yourcenar." Dans *Litté Réalité*, 1 (printemps 1989): 33-38.
- Kisch, Yves de. "Le voyage et le dépaysement." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 86-89.
- Kronegger, Marlies. "Allegorical journeys toward the wholeness and unity of the sea: Marguerite Yourcenar." Dans *Analecta Husserliana*, 41 (1994): 3-15.
- Kylousek, Petr. "Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar." Dans *Études romanes de Brno*, 26 (17) 1996: 27-39.
- . "La narration à distance de Marguerite Yourcenar." Dans *Études romanes de Brno*, 27 (1997): 7-19.
- Lachet-Lagarde, Monique. "Les signes de la main." Dans *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*, Valencia: 1986, 71-80.
- Lacroix, Jean. "Le récit mythique 'À l'orientale' chez Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, France: Clermont-Ferrand, 1995: 229-248.
- Lapaire, Pierre J. "Yourcenar et l'irréel de l'espace dans *Nouvelles Orientales*." Dans *Essays-in-French-Literature*, 24 (nov. 1987): 61-69.
- Lebel, Maurice. "Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque." Dans *Études littéraires*, 12 (1) (avril 1979): 65-78.

- Lebrun, Jean-Pierre. "Alexis, ou l'éloge du singulier." Dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 3:4 (1988): 69-72.
- Leclerc, Yvan. "Le labyrinthe du moi." Dans *Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*, Marseille: Sud, 1990: 211-222.
- Ledesma, Manuela. "Plénitude temporelle et éthique dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 6 (mai 1990): 81-94.
- . "La communication vouée à l'échec : étude sémiologique de 'Rendre à César' de Marguerite Yourcenar." Dans *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vasquez*, (juin 1991): 439-448.
- . "De la Méditerranée et d'autres mers à la lumière des peintres dans les essais de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand: 1995, 209-219.
- . "Spirale narrative, spirale alchimique." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 279-292.
- . "L'autre et le Même : Jeanne de Vietinghoff." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 153-161.
- Lelong, Armelle. "Analyse structurale des récits de *Feux*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 19 (déc. 1998): 49-59.
- Le Touzé, Philippe. "Description et transition dans *L'Oeuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar." Dans *L'Ordre du descriptif*, Paris: PUF, 1988: 181-192.
- Leuwers, Daniel. "Feux contre Feux." Dans *Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*, Marseille: Sud, 1990: 247-254.
- . "Quoi ? L'Éternité ou Alexis retrouvé." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 293-299.
- . "Sculpter sa vie." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 169-172.
- Madou, Jean-Pol. "Récit, oubli, musique." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 301-309.

- Magne, Denys. "Deux oeuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar." Dans *Études littéraires*, 12 (avril 1979): 93-112.
- Maille, Anick. "Les titres latins : du circonstanciel à l'extra-temporel." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 114-120.
- Maindron, André. "Michel ou le père de Marguerite Yourcenar, d'après le *Labyrinthe du monde*." Dans *La Licorne*, 5 (1981): 229-234.
- . "Femme pieuse, femme sacrée." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 73-83.
- . "Du Japon, De Beauvoir et de Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 35-45.
- . "De Julien à Hadrien : roman, histoire (et mythe?) chez Stendhal et Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 311-320.
- . "Les exigences et les servitudes du choix de Jeanne' dans *Quoi ? L'Éternité*." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 143-151.
- . "L'invitation au voyage ou Yourcenar à la recherche d'une île perdue..." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 19 (déc. 1998): 119-134.
- . "À peine un père?" Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 183-193.
- . "Le 'je' du narrateur, ou 'l'être que j'appelle moi'." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 63-74.
- Malinas, Catherine. "Méditations sur la mort : une veine d'or ou de plomb?" Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 40-44.
- Mambrino, Jean. "Lire comme on se souvient : La beauté a quelque chose de grave." Dans *Études*, 360 (jan. 1984): 55-62.
- Marchand, Hélène. "Les univers yourcenariens : l'histoire invitée à meubler l'aire de la fiction." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 321-328.

- Marcq, Edith. "L'empathie ou une manière d'écriture yourcenarienne." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 265-277.
- . "Une preuve textuelle de l'apparition du moi yourcenarien." Dans *Nord*, 31 (1998): 43-57.
- Martel, Sylvia. "La mise en cause du langage dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 20 (déc. 1999): 59-72.
- Mebling, Marcus. "La fonction de la sculpture dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études yourcenariennes*, 21 (déc. 2000): 105-126.
- Medeiros, Ana M. de. "L'universalité dans *Mémoires d'Hadrien* à travers le style, le temps et l'espace." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 199-207.
- . "Subverting the Confession : *Alexis ou le Traité du vain combat*." Dans *Dalhousie French Studies*, (34) 1996: 91-102.
- Meitinger, Serge. "Le voyage intérieur : Zénon, Nathanaël." Dans *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa: Libreria Goliardica, 1988: 155-167.
- Meldolesi, Tommaso. "La pièce d'argent comme moyen vers l'universel : *Denier du rêve* de M. Yourcenar et *El Zahir* de Jorge-Luis Borges. Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 47-57.
- Mellid-Franco, Luisa. "La métaphore du miroir et la structure dissipative du sujet yourcenarien." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 163-174.
- Michel, Alain. "La Villa Adriana et l'humanisme de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 99-105.
- Miguet, Marie. "*Anna soror...* et ses modèles mythiques." Dans *Mythanalyses*, Les Belles Lettres: 1992, 305-324.
- Milne, Lorna. "The Power and Pitfalls of Mythical Vision: Ritual Structures in Marguerite Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Orbis Litterarum International Review of Literary Studies*, 54 (1999): 372-392.

- Moillo, Irène. "Je est un autre : étude jungienne." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 59-64.
- Monluçon, Anne-Marie. "Les familles d'Hadrien." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 27-31.
- Montalbetti, Jean. "Je me suis éloignée de la politique, l'essentiel est ailleurs." Dans *Le Figaro*, Paris: (26 nov. 1977): 19.
- Morello, André-Alain. "L'autoportrait du prince." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 66-73.
- Mouline, Lucette. "L'écriture et le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 187-200.
- Muthu, Mircea. "Le lait de la mort et la littérature sud-est européenne." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 239-245.
- Nadeau, Vincent. "Du labyrinthe du monde au dédale intérieur." Dans *Études littéraires*, 12 (avril 1979): 79-92.
- Ness, Béatrice. "Des *Nouvelles Orientales* à *Comme l'eau qui coule* : problématique du court chez Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 329-338.
- . "Le succès Yourcenar : vérité et mystification." Dans *The French Review*, 64 (5) (avril 1991): 794-803.
- . "Le discours de l'aveu chez Marguerite Yourcenar." Dans *French Forum*, 17 (jan. 1992): 49-60.
- . "Yourcenarian Spirituality: Journal Notes or 'In Search of Wisdom'." Dans *Literature and Spirituality*, Amsterdam: Rodopi, 1992: 87-98.
- Orphanidou-Frérès, Maria. "Le 'moi' traductif et créatif de M. Yourcenar dans sa traduction des *Poèmes* de C. Cavafy." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 197-206.
- Pageaux, Daniel-Henri. "Poétique de l'histoire et logique romanesque dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 329-341.

- Paillard, Marie-Christine. "Le modèle architectural, un modèle yourcenarien." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 21 (déc. 2000): 143-149.
- Papadopoulos, Christiane Odile. "L'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar : jugements ou préjugés?" Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 59-69.
- . "Le temps-espace : temps cavafien et yourcenarien - une lecture de *Feux*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 343-352.
- . "Marguerite Yourcenar à la recherche de la voix de l'autre." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours S.I.E.Y., 2000: 83-91.
- Pelckmans, Paul. "Du monde à son mirage. La référence au rêve dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 353-370.
- . "Les guerres de religion dans *L'Oeuvre au Noir*. Une confrontation historique." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 199-209.
- . "'Un cocon d'indifférence'. Quelques profils de l'enfance dans *Le labyrinthe du monde*." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 201-210.
- Pelissier, Gérard. "Le tracé d'une vie humaine : Marguerite Yourcenar (1903-1987)." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 6-10.
- Peyre, Henri. "Marguerite Yourcenar, Independent, imaginative and immortal." Dans *World Literature Today*, 57 (1983): 191-195.
- Peyroux, Marthe. "Marguerite Yourcenar et Proust." Dans *Bulletin-Marcel-Proust*, 40 (1990): 58-64.
- . "*Mémoires d'Hadrien* : le hasard et l'histoire." Dans *Francofonia*, 22 (printemps, 1992): 101-110.
- . "La flore, une réalité sacrée." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 137-145.

- . "La bibliothèque universelle de Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 83-90.
- Pessini, Elena. "L'inceste d'Anna et de Miguel." Dans *Nello spazio e nel tempo della letteratura*, Roma: Bulzoni, 1991: 85-94.
- . "Le mythe de l'île dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 353-362.
- . "Anna, soror... : une histoire d'amour sans l'Autre et sans les autres." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 227-234.
- . "Robinson et Nathanaël ou l'expérience de la solitude comme initiation au primordial." Dans *Retour aux Sources*, Tours: S.I.E.Y., 1998: 73-84.
- Poignault, Rémy. "Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de l'Association Guillaume Bude*, 3 (1984): 295-321.
- . "Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 1 (nov. 1987): 5-19.
- . "La mythologie dans *Mémoires d'Hadrien*, le titan et l'olympien." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov. 1989): 61-76.
- . "Hadrien et les cultes antiques." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1999: 177-196.
- . "Antinoüs : un destin de pierre." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: 1990: 107-119.
- . "Invention littéraire dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*. Marseille: Sud, 1990: 73-85.
- . "Sur les traces de Sénèque dans *Qui n'a pas son Minotaure?* de Marguerite Yourcenar." Dans *Présence de Sénèque*, Touzot: 1991, 221-241.
- . "Dans le miroir de Sappho. De l'impossibilité d'être femme." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 11 (fév.1993): 21-40.
- . "L'aequitas de l'empereur Hadrien vue par Yourcenar." Dans *Bulletin des Antiquités Luxembourgeoises*, 23 (1994): 325-337.

- . "L'empire romain figure de l'universel dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 209-223.
- . "Le prince entre mythe et histoire." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 363-377.
- . "Hadrien chez Hécate." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 17 (déc. 1996): 125-141.
- . "Les monuments, témoins d'une vie. L'homme qui s'écrivait aussi avec des pierres." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 90-95.
- . "La symphonie héroïque. Un prélude?" Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 145-160.
- . "Deux amis d'Hadrien : Arrien et Plotine." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 179-190.
- . "Hadrien et la littérature." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 359-377.
- . "L'enfance dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 63-77.
- . "L'Antiquité et l'expression du moi dans *Souvenirs pieux*." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 9-24.
- Pont, Carmen Ana. "Le rêve de Lazare." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 10 (juin 1992): 83-111.
- . "Variations sur le marché de l'amour : la prostitution dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 201-209.
- Primožich, Loredana. "Le *Timor Mortis* vu à travers l'amour chez M. Yourcenar." Dans *Quaderni-di-Lingue-e-Letterature*, 11 (1986): 41-50.
- . "Kou-Kou-Haï ou le rêve de l'universel." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 247-255.
- . "Jeanne de Reval dans *Alexis* et dans *Quoi ? L'Éternité*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 379-388.

- Proust, Simone. "La conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 119-135.
- . "Yourcenar et le Nô." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 16 (mai 1996): 73-80.
- . "Je vous salue Kwannon pleine de grâces." Dans *Nord*, 31 (juin, 1998): 23-32.
- Prouteau, Marie-Hélène. "Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 103-107.
- Prudi, Colette. "L'amour et la mort." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 45-48.
- Real, Elena. "L'aventure initiatique dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Queste*, 1 (1984) 191-211.
- . "Voyage et péripétie dans *L'Oeuvre au Noir* : De la voix publique à la voix intérieure..." Dans *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa: Libreria Goliardica, 1988: 207-220.
- . "Mer mythologique, mer mythique, mer mystique." Dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 3-4 (1988): 81-87.
- . "L'art de la distance." Dans *Marguerite Yourcenar et l'art*, Tours: S.I.E.Y., 1990: 275-282.
- . "Marguerite Yourcenar : une écriture universelle." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 197-204.
- . "Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 389-398.
- . "Marguerite Yourcenar ou l'impuissance à dire." Dans *Correspondance*, 5 (1996-97): 131-136.
- Remise, Anne. "La religion dans *L'Oeuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 13 (juin 1994): 97-107.

- Restori, Enrica. "Un anthropomorphisme à rebours : de la voix humaine à la voix des choses." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 137-151.
- . "Ordre et transgression. L'écriture 'religieuse' de Marguerite Yourcenar?" Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 55-69.
- . "Alexis, de la fuite à la quête de soi." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 113-124.
- Ricciulli, Paola. "Hadrien ou la vision du vide." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 225-235.
- Rivoire Zappalà, Marguerite. "Les voyages de Zénon : géométries de la liberté." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 139-157.
- Rodriguez, Francisco J. Hernandez. "L'écriture autobiographique de M. Yourcenar : le labyrinthe de la mémoire." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 151-161.
- Samuelson, François-Marie. "Il ne faut jamais être défaitiste." Dans *Le Figaro Magazine*, 93 (oct. 1980): 80-82.
- Sanz, Teofilo. "L'Extase d'une mort annoncée dans *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar." Dans *Les Visages de la mort dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Morris: Université du Minnesota, 1993: 134-141.
- . "Littérature et construction du sujet universel chez Marguerite Yourcenar." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 205-214.
- . "Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis*." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 325-331.
- Sarde, Michèle. "Le moi détourné de *Quoi ? L'Éternité*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 8 (1991): 83-100.
- . "De la prison à la planète : La dimension universaliste de l'exil en Amérique." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 175-183.

- . "Trouble de l'herméneutique dans la *Nouvelle Eurydice*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 399-410.
- Sauvage, Pierre. "L'autobiographie, d'hier à aujourd'hui." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 121-126.
- Sauvebelle, Agnès-Laure. "La ville éternelle et l'éternel retour." Dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, France: Clermont-Ferrand, 1995: 107-114.
- . "Exigence et liberté : l'engagement d'une oeuvre et d'une vie dans les récits autobiographiques de Marguerite Yourcenar et Simone de Beauvoir." Dans *Simone de Beauvoir Studies*, 18 (2001-2002): 99-106.
- Schuerewegen, François. "Du savoir qui vient directement des choses. Yourcenar vs Simon." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov. 1989): 143-157.
- Schwab, Gabriele. "A gaze into the Temple of Dawn: Yukio Mishima's Absence in Presence." Dans *Discourse*, 14.3 (Summer 1992): 131-151.
- Segarra, Marta. "Ressemblance et identité : M. Yourcenar et le Genji Monogatari." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 71-81.
- Shamim, Sophie. "De l'indianité au bouddhisme dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 16 (mai, 1996): 41-48.
- Shurr, Georgia H. "Narcisse, le mythe caché chez Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 411-418.
- Smith, Gay. "Ode to the Heroine." Dans *Women in French Studies*, 1 (1993): 13-20.
- Smith, Paul. "Zénon à la croisée des chemins." Dans *Recherches sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Pays-Bas: CRIN, 1983: 97-119.
- Snyman, Elizabeth. "L'autoreprésentation et le portrait d'un père : le cas de Marguerite Yourcenar." Dans *French Studies in Southern Africa*, 31 (2002): 95-118.
- Song, Anna. "Comment Wang-Fô fut sauvé et la peinture chinoise." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 16 (mai 1996): 81-91.

- Sonneville, Louis. "Entretien avec Louis Sonneville." Dans *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, Catania: C.U.E.C.M., 1992: 445-454.
- Soulès, Claude. "La promenade sur la dune." Dans *Roman 20-50*, 9 (mai 1990): 95-107.
- . "Les enfances de Zénon." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 97-103.
- Southwood, Jane. "Aux limites de la narration. L'universalité dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 263-275.
- Sparado, Donata. "Marguerite Yourcenar et l'écriture autobiographique : le labyrinthe du monde." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 17 (déc. 1996): 69-83.
- Sperti, Valeria. "*Le labyrinthe du monde* change-t-il la mémoire de l'autre en miroir de soi?" Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 127-137.
- . "Une 'forêt sans sentiers' : de quelques réflexions yourcenariennes sur la mémoire et l'imagination." Dans *Marguerite Yourcenar essayiste*, Tours: S.I.E.Y., 2000: 57-70.
- Swiderski, Marie-Laure Girou. "Le couple triadique et la mort dans *Le Coup de grâce*." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 211-219.
- Taleb-Khyar, M.B. "Poétiques de l'histoire : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar." Dans *Revue Romane*, 28:1 (1993): 110-121.
- Tanguy-Soubrier, Nathalie. "Le deuil de Marguerite Yourcenar ou l'énigme de la 'porte entrebaillée' dans le *Labyrinthe du monde*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 20 (déc. 1999): 189-202.
- Terneuil, Alexandre. "Écrire la passion amoureuse ou peindre des sentiments. La peinture subjective dans l'oeuvre critique de Marguerite Yourcenar." Dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal: XYZ, 1997: 301-311.
- Tison-Braun, Micheline. "Zénon ou la recherche d'une transcendance." Dans *Dalhousie French Studies*, 19 (1990): 1-9.

- Titran, Maurice. "Et si on approchait les choses autrement?" Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 41-49.
- . "Et si on écoutait les choses autrement?" Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 195-199.
- Tixier, Jean-Max. "Marguerite Yourcenar : un écrivain au-delà de la problématique de l'écrivain." Dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 22 (1995): 443-449.
- Torres, Vicente. "Le déplacement du moi du centre à la périphérie dans *Alexis* et *Un homme obscur*." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 101-115.
- Tritsmans, Bruno. "Opposition et esquivé dans *Alexis* et *la Nouvelle Eurydice*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 5 (nov.) 1989: 1-14.
- . "Voix du savoir dans *Un homme obscur*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 12 (déc. 1993): 99-108.
- . "Poétiques du mythe dans *Les nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman 20-50*, 1995: 101-112.
- Turrettes, Cécile. "*Électre* ou la chute des masques et le renouveau de la tragédie." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 19 (déc. 1998): 69-83.
- Ughetto, André. "La culture d'Hadrien." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 79-85.
- Vallejo Rodriguez, Mercedes. "L'universel et l'instantané : À propos de la mise en scène de *Marie-Madeleine* ou *le salut*." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 257-261.
- Van Der Starre, Evert. "Métadiscours et mise en abyme : Marguerite Yourcenar et le livre dans le livre." Dans *(En)jeux de la communication romanesque*, Amsterdam: Rodopi, 1994: 151-162.
- . "Entre roman et histoire." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 419-429.

- Venegas, Leonardo. "L'Oeuvre au Noir : la trace de 'l'illustre Melancholia' dans la formation du moi de Zénon." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 161-175.
- Van Woerkum, Camille. "Marguerite Yourcenar intellectuelle : la volonté de mieux-vivre." Dans *L'intellectuel et ses miroirs romanesques*, Lille: PUL (1993): 207-216.
- . "Le sacré dans les récits d'enfance de Marguerite Yourcenar." Dans *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1993: 85-94.
- . "Sources explicites et influences cachées dans *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 431-439.
- . "Marguerite Yourcenar et la Flandre : un espace dévasté." Dans *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours: S.I.E.Y., 2003: 211-215.
- Vazquez de Parga, Maria José. "Une destinée universelle : Nathanaël." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 289-300.
- . "L'histoire mythifiée : Antinoüs." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 441-452.
- . "Lecture de Jorge Louis Borges et de Marguerite Yourcenar à travers le miroir." Dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1997: 99-110.
- Viart, Dominique. "Les mots et les choses. La question du langage dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Roman 20-50*, 9 (mai 1990): 47-63.
- Vons, Jacqueline. "Ariane ou les anamorphoses du mythe au XX^e siècle." Dans *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*, Tours: Centre de recherches A. Piganiol, 2002: 71-83.
- Wagner, Walter. "L'enfance recomposée : *Enfance* de Nathalie Sarraute et *Quoi ? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar." Dans *L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004: 213-220.
- Wallis, Sally. "*Quoi ? L'Éternité* : un tour de clé poétique." Dans *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*, Tours: S.I.E.Y., 1994: 153-161.

- Wasserfallen, François. "L'Oeuvre au Noir : une voluptueuse solitude dans l'atemporalité." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 6 (mai, 1990): 95-107.
- . "La naissance d'une pensée : histoire et mythe dans les essais de Marguerite Yourcenar d'avant 1939." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 453-464.
- . "Sortir du labyrinthe pour contempler l'horizon. Dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, France: Clermont-Ferrand, 1995: 249-257.
- Weitzman, Anita. "Présence de Cavafy dans *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 19 (déc. 1998): 85-97.
- Went-Daoust, Yvette. "Quoi ? L'Éternité de Marguerite Yourcenar : le particulier et l'universel." Dans *(En)jeux de la communication romanesque*, Amsterdam: Rodopi, 1994: 175-184.
- . "Les registres d'une autobiographie. La part du roman et de l'histoire dans *Quoi ? L'Éternité*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 465-474.
- White, Sally. "Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 475-482.
- Wicker, Marie-Noëlle. "Le corps et la conscience de soi." Dans *Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*, Ellipses, 1996: 49-53.
- Wight, Doris T. "Confessions in Gide *l'Immoraliste* and Yourcenar's *Coup de grâce*." Dans *Degré Second: Studies in French Literature*, 12 (Nov. 1989): 39-44.
- Wilson, Bernadette. "Marguerite Yourcenar ou la fidélité à soi-même." Dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, 64 (1) 1986: 61-78.
- Wilson, John-Howard. "Searching for Identity in Space and Time: Mishima's *The Sea of Fertility*." Dans *Journal-of-Evolutionary-Psychology*, 3.4 (17 August 1996): 167-176.
- Wyss, Antoine. "Lire Yourcenar, dire Yourcenar : Réflexions sur le discours critique à propos de *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 6 (mai 1990): 15-32.

- . "Auteur, narrateur, personnage : quelle historiographie pour *Mémoires d'Hadrien*." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 483-491.
- Zeynep, Alp. "La quête du savoir dans *L'Oeuvre au Noir*." Dans *Frankofoni*, 12 (2000): 211-223.
- Zhang, Yinde. "Perspectives orientalistes. Marguerite Yourcenar et le Taoïsme." Dans *Perspectives comparatistes*, Paris: Honoré Champion, 1999: 313-335.
- Zhao, Shumei. "Mythe et histoire de la Chine chez Marguerite Yourcenar : un aperçu." Dans *Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: S.I.E.Y., 1995: 493-500.

Actes de colloques

- Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*. Valencia: 1986.
- Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Pisa: Libreria Goliardica, 1988.
- Marguerite Yourcenar : Une écriture de la mémoire*. Marseille: Sud, 1990.
- Marguerite Yourcenar et l'art*. Tours: 1990.
- Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*. Catania: C.U.E.C.M., 1992.
- Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours: S.I.E.Y., 1993.
- L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome I*. Tours: S.I.E.Y., 1994.
- L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Tome II*. Tours: S.I.E.Y., 1995.
- Roman, histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours: S.I.E.Y., 1995.
- Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. France: Clermont-Ferrand, 1995.
- Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien, l'écriture de soi*. Ellipses, 1996.
- Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*. Montréal: XYZ, 1997.
- Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*. Tours: S.I.E.Y., 1997.

Marguerite Yourcenar. Retour aux sources. Tours: S.I.E.Y., 1998.

Marguerite Yourcenar : Écriture, réécriture, traduction. Tours: S.I.E.Y., 2000.

Marguerite Yourcenar essayiste. Tours: S.I.E.Y., 2000.

Marguerite Yourcenar et l'enfance. Tours: S.I.E.Y., 2003.

L'écriture du moi dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Clermont-Ferrand: S.I.E.Y., 2004.

Thèses

Jawad, Suad H. *The Theme of Suicide in Prose Writings of Marguerite Yourcenar*, DAI, July 1985.

Marcq, Edith. *La reconfiguration du moi dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse à la carte, Université de Lille, 2000.

Michaud-Oystryk, Nicole. *Le thème de la Liberté dans les romans de Marguerite Yourcenar*, Université de Winnipeg, 1987.

Poignault, Rémy. *L'Antiquité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar : Littérature, mythe et histoire.* 2 volumes. Bruxelles: Latomus, 1995.

Wang, Chen Yang. *L'influence de la pensée orientale sur l'écriture des personnages de Marguerite Yourcenar*, Université d'Ottawa, 1995.

Documentation connexe

Abbey, Ruth. *Charles Taylor.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

Aldridge, A.O. "The Pleasures of Pity." Dans *ELH*, 16 (1) (Mar. 1949): 76-87.

Allender, Dale. "The Myth Ritual Theory and the Teaching of Multicultural Literature." Dans *English Journal*, 91 (5) (May 2002): 52-55.

- Ambrosi, Jean. *La sympathie*. Paris: L'Original, 1988.
- Ballestra-Puech, Sylvie. "Le mythe des Parques, un exemple de dialogue entre le texte et l'image." Dans *Mythes et littérature*, Paris: PUPS, 1994: 69-86.
- Batinder, Élisabeth. *Fausse route*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.
- Beam, Matthew. "Sympathy and Empathy." Dans *Verbatim*, 27 (2) 2002: 12-13.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Tome 2. Paris: Gallimard, collection Idées, 1949.
- Bellanca, Mary Ellen. "Science, Animal Sympathy, and Anna Barbauld's 'The Mouse Petition'" Dans *Eighteenth Century Studies*, 37 (1) (Fall 2003): 47-67.
- Blanchard, J.M. "Le Je(u) de Montaigne." Dans *Neophilologus*, 61 (1977): 347-355.
- Blondel, Éric. "Sans la musique la vie serait une erreur." Dans *Magazine littéraire*, 383 (jan. 2000): 44-47.
- Borgomano, Laure et Adolphe Nysenholc. *André Delvaux. Une oeuvre, un film. L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*. Belgique: Édition Labor, 1988.
- Bouson, J. Brooks. *The Empathic Reader*. Amherst: University of Massachusetts, 1989.
- Brodsky, Stephen G. W. "Joseph Conrad and the Art of Unlove: Art, Love, and the Deadly Paradox of Service." Dans *Conradiana*, 31 (Summer 1999): 131-141.
- Burgelin, Pierre. "Le thème de la bonté naturelle dans l'Émile." Dans *Revue de théologie et de philosophie*, 98 (1965): 337-352.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, Folio, 1950.
- Callan, Eamonn. "The Moral Status of Pity." Dans *Canadian Journal of Philosophy*, 18 (1) (March 1988): 1-12.
- Calvesi, Maurizio. "L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste." Dans *Europe*, 551 (1975): 44-48.
- Campion, Marcel. "Le 'Je' proustien : invention et exploitation de la formule." Dans *Poétique*, 23 (89) 1992: 3-29.
- Camus, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1942.

- Cannon, Doran William. "Writing about Writing: The Differences amongst Sympathy, Empathy and Caring." Dans *Creative Screenwriting*, 1 (3) 1994: 44-46.
- Carpov, Maria. "'Rien d'humain ne saurait être étranger à l'homme...' Le texte éclaté ou la quête de l'Autre." Dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3 (1987): 11-22.
- Carr, Godfrey. "The Golden Age of Nothingness: some German Intellectuals and the idea of Suicide." Dans *The Weimar dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic*, Manchester: Manchester University Press, 1985: 92-109.
- Carré, Marie-Rose. "Le Moi du philosophe et le je de Descartes." Dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 9 (16) (2) 1982: 283-303.
- Cartwright, David E. "Kant, Schopenhauer, and Nietzsche on the Morality of Pity." Dans *Journal of the History of Ideas*, 45 (1) 1984: 83-98.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Futuropolis, 1988.
- Clark, Lorraine J. "Sympathy and Sensibility in Rousseau's Sixth Walk and Wordsworth's 'The Old Cumberland Beggar'." Dans *Approaches of Teaching Rousseau's Confessions and Reveries of the Solitary Walker*, New York: MLA, 2003: 110-114.
- Condorcet, Sophie de. *Lettres sur la sympathie*. Montréal-Paris: L'Étincelle, 1994.
- Conway, Jeremiah P. "Compassion and Moral Condemnation: An Analysis of The Reader." Dans *Philosophy and Literature*, 23 (2) (Oct. 1999): 284-301.
- Cox, James H. "The Power of Sympathy: European American Women Novelists Imagine Indigenous Absence." Dans *American Transcendental Quarterly*, 15 (3) (Sept. 2001): 191-207.
- Crowley, Cornelius. "Hume et l'idée de la sympathie universelle." Dans *Bulletin de la Société d'études anglo américaines des XVII et XVIII siècles*, 56 (juin 2003): 75-87.
- Dalbert, Claude. "Anattâ." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (1999): 93-105.
- Dauphiné, James. "Le mythe de Babel." Dans *Mythes et littérature*, Paris: PUPS, 1994: 51-58.
- Davis, Mark H. *Empathy: A social Psychological Approach*. Westview Press, 1996.

- Dekhil, Ezeddine. "Le phénomène de transe, corps possédés." Dans *IBLA*, 172 (56) 1993: 261-275.
- Denys, Lama. "Le bouddhisme, science de l'esprit et voie de réalisation." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (1999): 27-37.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris: Librairie générale française, Livre de poche, 1973.
- Diaz, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Paris: PUF, 2002.
- Didier, Raymond. "Philonenko, Alexis : 'Nietzsche est le philosophe de la vie'." Dans *Magazine littéraire*, 383 (jan. 2000): 18-22.
- Duchêne, Roger. "Punition et compassion : tragédie et morale chez Racine." Dans *Travaux de littérature*, 3 (1990): 85-93.
- Dumoulié, Camille. "Littérature, philosophie et psychanalyse." Dans *Perspectives comparatistes*, Paris: Honoré Champion, 1999: 101-119.
- Dussart, André. "L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction." Dans *Meta*, XXXIX 1 (1994):107-115.
- Eisenberg, Nancy et Janet Strayer. *Empathy and its development*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- Farron-Landry, Béatrice-Clémentine. "Notes introductives sur le vide ou la nuit obscure selon Simone Weil." Dans *Cahiers Simone-Weil*, 6 (3) (sept. 1983): 243-248.
- Favry, Roger. *La compassion dans le bouddhisme*. Conférence du 17 octobre 1998 à Sète. <http://www.eglise-reformee-mulhouse.org/el/ef3.htm>.
- Ferrand, Jean-Paul. "La question du nihilisme : le nihilisme surmonté par lui-même." Dans *Magazine littéraire*, 383 (jan. 2000): 28-29.
- Fitch, Brian T. "Un vide porteur d'échos et de mirages." Dans *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 67 (1989): 112-117.
- Flèges, Amaury. "La Gloire, le supplément, le piège." Dans *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 27, 28 (janvier-juin 1992): 41-58.

- Foucrier, Chantal. "À propos de l'Atlantide de Gerhart Hauptmann (1912) : Récit mythique, récit symbolique." Dans *Mythes et littérature*, Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne. 1994: 119-127
- Frank, Gelya. "'Becoming the Other'. Empathy and Biographical Interpretation." Dans *Biography*, 8 (3) 1985, 189-210.
- Gifford, Paul. "The resonance of Ricoeur : Soi-même comme un autre." Dans *Faux Titre*, 184 (2000): 200-225.
- Gleyse, Jacques. "Hédonisme philosophique matérialiste et philosophie du goût et de l'odorat." Dans *Corps et culture*, 1997, <http://corpsetculture.revues.org>.
- Hanh, Thich Nhat. "Vivre en pleine conscience : paix et joie dans les tribulations de la vie." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (1999): 149-166.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève. "Quelques métaphores de la lettre dans la théorie épistolaire au XVIIe siècle." Dans *XVII siècle*, 172 (1991): 243-257.
- Heilbrunn, Benoît. "Soi-même par les autres : bonheur privé et bonheur public chez Rousseau." Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*, Paris: Champion, 2001: 291-304.
- Hirschmann, Nancy J. "Sympathy, Empathy and Obligation : A Feminist Rereading." Dans *Feminist Interpretations of David Hume*, Pennsylvania State University Press, 2000: 174-193.
- Hobbes, Thomas. *Léviathan*. Paris: Éditions Sirey, 1971.
- Hoffman, Martin L. *Empathy and Moral Development*. Cambridge University Press, 2000.
- . "Is Altruism Part of Human Nature?" Dans *Journal of Personality and Social Psychology*, 1 (1981): 121-137.
- <http://agora.qc.ca/textes/proulx.html>.
- <http://condottiero.free.fr>
- <http://corpsetculture.revues.org>
- <http://www.annuairechretien.com/bible/index.php>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/ccmf/fr/decouvrir/themes/carnaval.htm>

<http://www.eglise-reformee-mulhouse.org/el/ef3.htm>

<http://www.frick.org>

http://www.geocities.com/uttamkumar44/rembrandt_polish_rider.jpg

<http://www.musee-beaux-arts-nice.org/>

<http://www.paradoxplace.com/Insights/Equestrian/Equestrians.htm>

<http://perso.wanadoo.fr/manna/Mossa/a4.jpg>

<http://www.yesnet.yk.ca/schools/projects/renaissance/verrocchio.html>

Hue, Bernard. "Le mythe d'Amaterasu dans l'imaginaire occidental." Dans *Mythes et littérature*, Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne. 1994: 59-67.

Iagoniltzen, Mitchiko Ishigami. "La notion de liberté chez le Bouddha et chez Montaigne." Dans *Montaigne et les Essais*, Paris, Genève: Champion Slatkine, 1983: 162-167.

---. "L'homme devant la vie et la mort selon Kenko et Montaigne." Dans *Montaigne et les Essais*, Paris: Champion Slatkine, 1983: 43-53.

Irvine, Judith T. "The Creation of Identity in Spirit Mediumship and Possession." Dans *Semantic Anthropology*, London: Academic Press, 1982: 241-260.

Issacharoff, Michael. "Narcisse locuteur : Le Je(u) d'Adolphe." Dans *Travaux de linguistique et de littérature*, 18 (2) 1980: 169-180.

Jones, Paul Christian. "The Danger of Sympathy: Edgar Allan Poe's 'Hop-Frog' and the Abolitionist Rhetoric of Pathos." Dans *Journal of American Studies*, 35 (2) 2001: 239-254.

Jost, François. "L'Oeuvre au Noir." Dans *Avant-Scène Cinéma*, 37 (mai 1988): 5-17.

Jung, C. G. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1964.

- Karcher, Stephen. "Behind the red door: The Oracle of Kuan Yin Goddess of Compassion." Dans *Spring: A journal of Archetype and culture*, 66 (Fall-Winter 1999): 121-145.
- Katz, Robert L. *Empathy, its nature and uses*. London: The Free Press of Glencoe, 1963.
- Kemp, John. "Hobbes on Pity and Charity." Dans *Thomas Hobbes: His view of man*, Amsterdam: Rodopi, 1982: 57-62.
- Kennedy, Ellie. "Rousseau and Werther: In search of a Sympathetic Soul." Dans *Material Productions and Cultural Construction*, Edmonton: 2000, 109-119.
- Kessler, Mathieu. "Le philosophe-artiste : l'art a plus de valeur que la vérité." Dans *Magazine littéraire*, 383 (jan. 2000): 24-27.
- Kjaer, Jonna. "Théorie du mythe et les romans de Tristan et Iseult." Dans *Revue Romane*, 15 (1980): 221-233.
- Kolm, Serge-Christophe. "La philosophie bouddhiste et les 'hommes économiques'." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (1999): 125-148.
- Konczewski, C. *La sympathie comme fonction de progrès et de connaissance*. Paris: PUF, 1951.
- Koss, Juliet. "Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs." Dans *The South Atlantic Quarterly*, 96 (4) (Fall 1997): 809-820.
- Krafft, Olivier. "Citoyen de Genève, citoyen d'Europe, 'citoyen du monde'." Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*, Paris: Champion, 2001: 79-83.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1988.
- . "Langage, inconnu, étranger. Entrevue de Carine Trévistan et Auguste Ponzio." Dans *Athanas*, 4 (1993): 28-35.
- Kurth-Voigt, Lieselotte E. *Continued Existence, Reincarnation and the Power of Sympathy in Classical Weimar*. Rochester: Camden House, 1999.
- Lamb, Robert Boyden. "Adam Smith's System. Sympathy not Self Interest." Dans *Journal of the History of Ideas*, 35 (4) (Oct.-Dec. 1974) 671-682.

- Laplante, Laurent. *Le suicide; les mythes, les tendances, les enjeux*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1985.
- Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Colin, 1998.
- Le Nouveau-Testament*. <http://www.annuairechretien.com/bible/index.php>.
- Les stoïciens*. Édition revue et corrigée par Émile Brehier. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- L'Hérault, Pierre. "Le Je incertain : fragmentations et dédoublements." Dans *Voix et images : Littérature québécoise*, 23 (3) (69) (Printemps 1998): 501-514.
- Liogier, Raphaël. "La signification politique de la critique bouddhique de la modernité." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (Spring 1999): 107-123.
- Lipps, Theodor. "Einfühlung, inner Nachahmung, und Organempfindungen." Dans *Archiv für die gesamte psychologie*, 2 (1903): 185-204.
- . "Das Wissen von fremden Ichen." Dans *Psychologische Untersuchungen*, 4 (1905): 694-722.
- . *Psychological studies*. Baltimore, MD: Williams and Wilkens, 1926.
- Lundeen, Kathleen. "Who has the Right to Feel? The Ethics of Literary Empathy." Dans *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville: UP of Virginia, 2001: 83-92.
- Machiavel. *Le Prince*. Paris: Librairie générale française, Livre de poche, 1983.
- . *Oeuvres de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1978.
- Maillard, Christine. "Die Bergwerke zu Falun d'E.T.A. Hoffmann." Dans *Recherches germaniques*, 22 (1992): 73-102.
- Masuda, Makoto. "Nation et universalité dans la théorie musicale de Rousseau." Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*, Paris: Champion, 2001: 371-385.
- McKenna, Iain. "Being a 'Who' in the 21st Century: Augustine, Arendt, and Ricoeur on the Unity of Identity." Dans *Études Maritainiennes*, 19 (2003): 54-61.
- McMaster, Juliet. "The [Juvenalia]: Energy versus Sympathy." Dans *A companion to Jane Austen Studies*, Westport: 2000: 173-189.

- Mead, G.H. *Mind, self, and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- Métrailler, Marie et Marie-Madeleine Brumagne. *La poudre de sourire*. Suisse: Éditions du Rocher, 1982.
- Miles, Judy. "Empathy and the Other in Edith Stein and Simone de Beauvoir." Dans *Simone de Beauvoir Studies*, 10 (1993): 181-185.
- Mishima, Yukio. *Confession d'un masque*. Paris: Gallimard, 1971.
- Mitchell, Robert. "The Violence of Sympathy. Adam Smith on Resentment and Executions." Dans *Ideas, Aesthetics and Inquiries in the Early Modern Era*, New York: 2003, 321-341.
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de. *De l'esprit des lois*. Tome 1. Paris: Garnier Flammarion, 1979.
- Moreau, Alain. "Jason ou le héros évincé." Dans *Mythes et littérature*, Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1994: 13-20.
- Morgan, David. "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism." Dans *Journal of the History of Ideas*, 57 (2) (April 1996): 317-341.
- Morgenstern, Mira. "Amour de soi, amour-propre et formation du citoyen." Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*, Paris: Champion, 2001: 603-618.
- Moron, Pierre. *Le suicide*. Paris: PUF, 1975.
- Moureau, François. "Le mythe des origines dans la Querelle des Anciens et des Modernes." Dans *Mythes et littérature*, Paris: PUPS, 1994: 39-50.
- Naert, Emilienne. "De la bienveillance comme principe de la morale selon Hume." Dans *Regards sur l'Écosse au XVIIIe siècle*, Lille: Publications de l'Université de Lille III, 1977: 131-142.
- Nietzsche, Friedrich. *Zarathoustra*. Paris: Librairie générale française, Livre de poche, 1983.
- . *La généalogie de la morale*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1971.

- Nussbaum, Martha C. "Pity and Mercy: Nietzsche's Stoicism." Dans *Nietzsche, Genealogy, Morality: essays on Nietzsche's Genealogy of Morals*, Berkeley: University of California Press, 1994: 139-167.
- Ochanine, Dimitri. *La sympathie et ses trois aspects : Harmonie, Contrainte, Délivrance*. Paris: Rodstein, 1938.
- Onfray, Michel. *La sculpture de soi*. Paris: Grasset, Livre de poche, 1993.
- . "Reviens François." Dans *Magazine littéraire*, 319 (mars 1994): 18-20.
- . "Les modernes et les autres." Dans *Corps et Culture*, 1997.
<http://corpsetculture.revues.org>.
- . "L'oreille, organe de la crainte." Dans *Magazine littéraire*, 383 (jan. 2000): 47-49.
- Pearre, Anja. "Le bouddhisme et la poésie contemporaine: Yves Bonnefoy." Dans *Dalhousie French Studies*, 46 (Spring 1999): 167-177.
- Perkins, David. "Sympathy with Nature: Our Romantic Dilemma." Dans *Harvard Review*, 9 (1995): 69-82.
- . "Human Mouseness: Burns and Compassion for Animals." Dans *Texas Studies in Literature and Language*, 42 (1) (Spring 2000): 1-15.
- Piaget, Jean. *The moral judgment of the child*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1932.
- Pichardie, Jean-Paul. "L'Arche vide : il n'y aura plus jamais de Day à Daybrook." Dans *Études lawrenciennes*, (1988): 81-89.
- Platon. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1950.
- Pousseur, Jean-Marie. "Le Je du 'je parle' et le je du 'je pense'." Dans *Textes et langages*, 5 (1982): 87-104.
- Proulx, Jean. "De l'appartenance cosmique à la solidarité humaine." Dans *L'Agora*, 5 (2), 1998. <http://agora.qc.ca/textes/proulx.html>.
- Rahula, Walpola. *L'enseignement du Bouddha*. Paris: Seuil, 1961.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

- Rimbaud, Arthur. "L'Éternité." Dans *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1992:133.
- Redding, Paul. "Spectatorship, Sympathy and the Self." Dans *Literature and Aesthetics: The Journal of the Sydney Society of Literature and Aesthetics*, (2) 1992: 82-95.
- Rolland, Romain. *Au-dessus de la mêlée*. Paris: Librairie Paul Ollendorff, 1915.
- Roof, Judith. "Indifference." Dans *Umbr(a)*, (2002): 97-113.
- Roosevelt, Grace G. "De l'amour de soi à la paix perpétuelle, ou de l'amour-propre à l'état de guerre." Dans *Jean-Jacques Rousseau. Politique et nation*, Paris: Champion, 2001:1075-1088.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes. Tome 2*. Paris: Seuil, 1971.
- . *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Éditions sociales, 1983.
- Roy, Claude. "La prudente bonté de B.B." Dans *La nouvelle revue française*, 109 (jan. 1962): 107-117.
- Rudrum, Alan. "An Aspect of Vaughan's Hermeticism: The doctrine of Cosmic Sympathy." Dans *Studies in English Literature 1500-1900*, 14 (1) (Winter 1974): 129-138.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard, 1946.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- . *Huis Clos*. Paris: Gallimard, 1988.
- . *La nausée*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1938.
- Scheler, Max. *Nature et formes de la sympathie*. Paris: Payot, 2003.
- Shneidman, Edwin S. *Definition of Suicide*. New York: Wiley, 1985.
- Shumway, Nicolas et Thomas Sant. "The Hedonic Reader: Literary Theory in Jorge Luis Borges." Dans *Latin American Literary Review*, IX, 17 (Fall-Winter 1980): 37-55.
- Smith, Adam. *Théorie des sentiments moraux*. Trad. Biziou, Gautier, Pradeau. Paris: PUF, 1999.

- Spence, Patricia R. "Sympathy and Propriety in Adam Smith's Rhetoric." Dans *The Quarterly Journal of Speech*, 60 (1974): 92-99.
- Spitz, Ellen Handler. "Lost and Found: Reflections on Exile and Empathy." Dans *American Imago: Studies in Psychoanalysis and Culture*, 57 (2) 2000: 141-155.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001.
- Steinberg, Sybil. "Frances Sherwood: Sympathy for Monsters." Dans *Publishers Weekly*, 249 (32) (12 Aug. 2002): 272.
- Stotland, Ezra et al. *Empathy and birth order*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1971.
- Stormer, Gerald D. "Plato's Theory of Myth." Dans *The Personalist*, LV(3) (Summer 1974): 216-223.
- Strauch, Carl F. "Emerson and the Doctrine of Sympathy." Dans *Studies in Romanticism*, 6 (1997): 152-174.
- Suarès, André. *Voyage du Condottiere*. Paris: Éditions Émile Paul, 1956.
- Szymkowiak, Mildred. *Autruï*. Paris: Flammarion, 1999.
- Swanton, Christine. "Compassion as a Virtue in Hume." Dans *Feminist Interpretations of David Hume*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2000: 156-173.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- . *Les sources du moi*. Trad. C. Melançon. Paris: Seuil, 1998.
- Taylor, Charles S. "Some thoughts on Nietzsche, Kazantzakis and the meaning of Art." Dans *Nietzsche-Studien*, 12 (1983): 379-386.
- Van Horne, John C. "Collective Benevolence and the Common Good in Franklin's Philanthropy." Dans *Reappraising Benjamin Franklin: A Bicentennial Perspective*, Newark: University of Delaware, 1993: 425-440.
- Venema, Henry. "Am I the Text? A Reflection on Paul Ricoeur's Hermeneutic on Selfhood." Dans *Canadian Philosophical Review*, 4 (XXXVIII) (Autumn 1999): 765-783.

- . "Oneself as Another or Another as Oneself?" Dans *Literature and Theology*, 16 (4) (Dec. 2002): 410-426.
- Villela-Petit, Maria. "Le Sujet multiple et le soi : Le 'je suis plusieurs' de Fernando Pessoa." Dans *Études de lettres*, 3-4 (1996): 109-124.
- Waszek, Norbert. "Being Somebody Else: Smith's Sympathy and Chesterton's Secret." Dans *Seven: An Anglo American Literary Review*, 7 (1986): 21-39.
- Wesling, Donald. "Moral Sentiment from Adam Smith to Robert Burns." Dans *Studies in Scottish Literature*, 30 (1998): 147-155.
- Wispé, Lauren. "History of the Concept of Empathy." Dans *Empathy and its development*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987: 17-35.
- . "The Distinction between Sympathy and Empathy: To call forth a concept, a word is needed." Dans *Journal of Personality and Social Psychology*, 50 (2) (February 1986): 314-321.
- Woodland, Ronald S. "The Danger of Empathy in *Mother Courage*." Dans *Modern Drama*, 15 (September 1972): 125-129.
- Wylie, Dan. "Elephants and Compassion." Dans *English in Africa*, 28 (2) 2001: 79-100.
- Zuckerman, Michael. "Doing Good While Doing Well: Benevolence and Self-Interest in Franklin's Autobiography." Dans *Reappraising Benjamin Franklin: A Bicentennial Perspective*, Newark: University of Delaware, 1993: 441-451.

Dictionnaires

- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1982.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper and Row, 1974.
- Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée. Dr. Alain Rey et Josette Roy-Debove, Paris: Dictionnaires Le Robert, 2003.

Sources bibliographiques

Klapp, Otto. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Klöstermann, 1954-2006.

MLA International Bibliography. CD-ROM. SilverPlatter International, 1963-2006.

CIDMY. Centre international de documentation Marguerite Yourcenar. Bruxelles.